

मूल्य : रु. ७५.००

© रामविलास शर्मा

प्रथम संस्करण : १९७२

द्वितीय संस्करण : १९८१

प्रकाशक : राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड
८, नेताजी सुभाष मार्ग, नयी दिल्ली-११०००२

मुद्रक : रुचिका प्रिण्टर्स द्वारा अनिल प्रिण्टर्स, दिल्ली-११००३२

आवरण : रिफॉर्मा स्टूडियो, नयी दिल्ली-११००३२

NIRALA KI SAHITYA SADHANA

A critical study by Dr. Ram Bilas Sharma

भूमिका

निराला की साहित्य साधना के पहले खण्ड में निराला का जीवन-चरित है, व्यक्तित्व का विश्लेषण है। साहित्यकार के व्यक्तित्व का श्रेष्ठ निदर्शन उसका कृतित्व है। इस कृतित्व का विवेचन पुस्तक के दूसरे खण्ड में है। पहला खण्ड उसकी भूमिका मात्र है।

निराला जब तक जीवित रहे, उनका विवेक-शून्य विरोध ही अधिक हुआ। उनकी मृत्यु के बाद उनका व्यक्तित्व श्रद्धा की फूलमालाओं के नीचे छिप गया। निराला के जीवन-काल में और उनकी मृत्यु के बाद जो लोग उनके साहित्य के सही मूल्यांकन में लगे रहे हैं, उनके कार्य की एक कड़ी यह पुस्तक है।

काव्य, कथा-साहित्य, आलोचनात्मक निबंधों के अलावा निराला ने देश की राजनीतिक, सामाजिक समस्याओं पर बहुत-कुछ लिखा है। ऐसी काफी सामग्री 'सुधा' की सम्पादकीय टिप्पणियों में बिखरी हुई है। इसका अध्ययन निराला के कलात्मक साहित्य के भरे-पूरे विवेचन के लिए आवश्यक है, उस युग की राजनीति के अन्तर्विरोधों को समझने के लिए आवश्यक है, सबसे अधिक आज की राजनीतिक परिस्थिति को समझने के लिए आवश्यक है। आज देश में जो कुछ हो रहा है, उसका गहरा सम्बन्ध स्वाधीनतापूर्व के भारत से है। प्रेमचंद और निराला अपने युग के दो अत्यंत जागरूक साहित्यकार थे। इनकी राजनीतिक विचारधारा का अपना—उनके साहित्य से स्वतंत्र—महत्व है। उसके अध्ययन से हम उस समय के राजनीतिज्ञों, उनकी विचारधारा, उनकी कार्यवाही को नये सिरे से परखना सीखेंगे।

निराला साम्राज्यवाद के आर्थिक रूप का विश्लेषण करते हैं, उसके राजनीतिक दाँवपेंच की छानबीन करते हैं, साम्राज्यवाद से भारतीय सामन्तों के गठबन्धन को जाँचते हैं, इस चौखटे में जाति-प्रथा, हिन्दू-मुस्लिम एकता, राष्ट्रीय एकता और राष्ट्रभाषा आदि समस्याओं पर विचार करते हैं। उसी संदर्भ में वह साहित्य और दर्शन के क्षेत्रों में नये चिन्तन, नये विचारों के प्रसार पर बल देते हैं। दर्शन, साहित्य, राजनीति, समाज—सभी क्षेत्रों में उनके विचार परस्पर सम्बद्ध हैं। इनकी परस्पर सम्बद्धता को ध्यान में रखते हुए ही निराला के चिन्तन-शील व्यक्तित्व की सही तस्वीर खींची जा सकती है। इस पुस्तक का 'विचारधारा' वाला अंश इसी दिशा में एक प्रयास है।

निराला की रचना-प्रक्रिया का स्रोत है उनका भावबोध। यह भावबोध उनकी विचारधारा से सम्बद्ध है किन्तु उसका प्रतिबिम्ब नहीं है। निराला का स्वाधीनता-प्रेम उनके साहित्य में अप्रत्याशित नये-नये रूपों में व्यक्त होता है। उनकी आरथा के प्रतीक अनेक हैं, उनका अधिष्ठान एक है। उनकी दार्शनिक मान्यताएँ अनेक अन्तर्विरोधों को पार करती हुई नारी और प्रकृति के मोहक चित्रों के साथ साहित्य में व्यक्त होती हैं। नये मानवतावाद के प्रतिष्ठापक निराला के साहित्य में मनुष्य वीर, क्रांतिकारी, योद्धा, कवि, निरन्तर सघर्षशील, साथ ही अन्तर्द्वन्द्व, ग्लानि और पराजय से पीड़ित साधारण मनुष्य भी है। निराला सौन्दर्य और उल्लास के कवि हैं, दुख और मृत्यु के भी। इन बातों का विवेचन पुस्तक के दूसरे अंग 'भावबोध' में है।

किसी भी साहित्यकार की कला का विवेचन कठिन कार्य है। बहुत-सी सैद्धांतिक समस्याएँ विवेचन आरम्भ होने से पहले अपना समाधान चाहती हैं। साहित्यकार भी स्थापत्यकार की तरह अपना निर्माण-कौशल प्रदर्शित करता है। इस कौशल को हम कैसे परखें? निर्माण-कौशल के लिए उसकी रचना सामग्री क्या है? भाषा, शब्दों का अर्थ, उनकी ध्वनि, छंद-प्रवाह, मूर्ति विधान—इनका परस्पर सम्बन्ध क्या है, काव्य की संरचना से इनका सम्बन्ध क्या है—इस तरह के प्रश्नों से उलझते हुए पुस्तक के तीसरे अंश में निराला की कला—मुख्यतः उनकी काव्य-कला—का विवेचन किया गया है।

निराला ने बहुत-सा गद्य लिखा है जिसमें कुछ बहुत महत्वपूर्ण है, कुछ उनकी इच्छापूर्ति वाले स्वप्नों से कमजोर हो गया है। काव्य के साथ इसका अध्ययन करने से निराला की भावदशा, प्रेरणा स्रोतों को समझने में सहायता मिलती है। किसान-जीवन का चित्रण करने में उन्होंने कथा-साहित्य का नवीन कलात्मक विकास किया है; उसका स्वतंत्र महत्व है। निराला ने बहुत तरह का गद्य लिखा है, बहुत तरह के प्रयोग किए हैं। उनकी गद्य-लेखन-कला का विवेचन पुस्तक के चौथे अंश में है।

निराला ने हिन्दी, बंगला, संस्कृत, अंग्रेजी में बहुत-कुछ पढ़ा था, जो पढ़ा था, उसे खूब धोखा था। उन पर शंकराचार्य और विवेकानन्द की विचारधारा का ही नहीं, उनके काव्य का, उनकी भावधारा का भी प्रभाव है। कहीं लगता है कि विचारधारा से भी अधिक यह भावधारा का प्रभाव महत्वपूर्ण है। निराला में वाल्मीकि, भवभूति और कालिदास की प्रतिध्वनियाँ हैं। वह जो कुछ पढ़ते हैं, रचना के लिए कलाकार की दृष्टि से उसका उपयोग करने के लिए। शेक्सपियर और रवीन्द्रनाथ से ग्रहण किए हुए चित्रों का उपयोग जहाँ-तहाँ अनपेक्षित संदर्भों में विचित्र ढंग से करते हैं। उन पर तुलसीदास के दर्शन का, दर्शन से अधिक उनकी कला का, कला में सर्वाधिक नाद-सौन्दर्य का प्रभाव है। उन्होंने आधुनिक हिन्दी कवियों की भाषा का अध्ययन भी बारीकी से किया था। रचनाकार का मन कहाँ-कहाँ भटकता है, कैसी-कैसी उधेड़वुन में फँसता है, रचना के लिए कहाँ से

उपकरण सँजोता है, इसकी थोड़ी-सी झलक पुस्तक के पाँचवें अंश में है।

इस भूमिका का उद्देश्य विषय-विवेचन का पूरा परिचय देना, या उसका सारांश प्रस्तुत करना नहीं है। पुस्तक पढ़ने से पहले मन में जो कुतूहल होता है, उसे आशिक रूप में शान्त करना ही उद्देश्य है। जो कलाकार अपनी कृतियों से हिन्दी-साहित्य को समृद्ध कर रहे हैं, उन्हें निराला की कलात्मक सफलता-असफलता का इतिहास दिलचस्प मालूम होगा, ऐसी आशा है। कलाकार और गैर-कलाकार, हिन्दी भाषी और अहिन्दी भाषी—वे तमाम साहित्य-प्रेमी, जिन्हें निराला की साहित्य साधना प्रिय है, इस पुस्तक को पढ़कर गर्व का अनुभव करेंगे, भारतीय साहित्यकारों के कृतित्व में उनकी आस्था दृढ़ होगी—यह विश्वास भी मुझे है।

निराला की जिन पुस्तकों से अंश उद्धृत किए हैं, उनकी सूची—प्रकाशन काल के उल्लेख सहित—परिशिष्ट में दे दी है।

२५ जुलाई १९७१

रामविलास शर्मा

विषय-सूची

विचारधारा

अंग्रेजी राज और भारतीय जनता	१३
राजा, ज़मींदार, किसान	२०
द्विज और शूद्र	२७
नारी की स्वाधीनता	३५
शास्त्र और रूढ़िवाद	४२
राष्ट्रीय एकता और मुसलमान	४६
भाषा और राष्ट्र	५६
जातीयता और हिन्दी	६८
गांधीवाद-छायावाद	७६
जवाहरलाल नेहरू और समाजवाद	८७
वेदान्त और भारतीयता	९६
वेदान्त और विकासवाद	१०४
ब्रह्म और प्रकृति	११४
सामाजिक परिवर्तन और साहित्य	१२२
हिन्दी साहित्य : आन्तरिक संघर्ष	१३२

भावबोध

स्वाधीनता-प्रेम	१४७
क्रान्ति की आकांक्षा	१५४
नया मानवतावाद	१६२
नवनिर्माण और विनाश	१७०
प्रकृति-पूजा	१७७
माया और ब्रह्म	१८५
आकाश और धरती	१९२
कामचेतना	२००
ऋतुचक्र	२०८

आत्मप्रवञ्चना	२१६
मोहभंगः विकृति	२२२
हास्य और करुणा	२३०
संघर्ष	२३६
अन्तर्द्वन्द्व	२४६
मृत्यु	२५८

कला

वक्तृत्वकला	२६६
स्वगत	२७६
संवाद	२८५
कविता का नक्शा	२९३
स्थापत्य	३००
स्वप्न-दृष्टि	३०६
रूप-रस-गंध	३१५
प्रतीक-योजना	३२४
संश्लिष्ट विम्ब	३३१
अनुप्रास-प्रेम	३३८
ध्वनि-प्रवाह	३४५
सद्योप अल्पप्राण	३५४
स्वर-साधना	३६५
तत्सम-तद्भव	३७२
कवित्वपूर्ण शब्दावली	३८१
मौलिक शब्द-योजना	३८७
नियम-भंग	३९४
अभिनव प्रयोग	४०२
अलंकरण	४०८
अर्थ-चमत्कार	४१५
मुक्त छन्द	४२२
मात्रिक छन्द	४३०
गीत और लोकसंगीत	४३८
छायावाद-यथार्थवाद	४४५

गद्य-साहित्य

दिवा-स्वप्न	४५५
विरोधी प्रवृत्तियाँ	४६२

देवी, चतुरी चमार	४६७
कुल्लीभाट, विल्लेसुर वकरिहा	४७५
चमेली	४८२
निबन्ध	४८६
गद्य-शैली	४९७

परंपरा

शक्तिपूजा	५०६
रविरस्त गत.—रवि हुआ अस्त	५१७
रवीन्द्रनाथ, कृत्तिवास	५२५
सूर, तुलसी	५३४
युग और व्यक्तित्व	५४३
उपसंहार : छायावाद का स्वरूप	५५२
परिशिष्ट	५८०

विचारधारा

अंग्रेजी राज और भारतीय जनता

हिन्दी-साहित्य में निराला अपने ओजगुण के लिए प्रसिद्ध है। उदात्त उनके काव्य का सहज स्वर है। दार्शनिक चिन्तन में, साहित्यिक वाद-विवाद में, व्यंग्य और माधुर्य में, कठुणा और शोक में भी उनकी वाणी सामान्यतः ऊर्जा से प्रेरित रहती है। उनके साहित्य की यह विशेषता उनके व्यक्तित्व की ही देन नहीं है; उसका गहरा सम्बन्ध उनके युग से है।

अंग्रेजी में मिल्टन अपने उदात्त काव्य के लिए प्रसिद्ध हैं। वह उस युग के प्रतिनिधि कवि हैं जिसमें ब्रिटिश जनता ने यूरोप के इतिहास में पहली बार वादशाही खत्म करके प्रजातंत्र स्थापित किया। मिल्टन यूरोप की इस पहली सामन्त-विरोधी क्रान्ति के प्रबल समर्थक थे। ब्रिटिश जनता के क्रान्तिकारी उभार ने उनके मन में प्रजातन्त्रवाद के प्रति जो गहरी आस्था उत्पन्न कर दी थी, वह वादशाही कायम हो जाने पर मिटी नहीं। मिल्टन के गद्य और पद्य में जो ओजपूर्ण प्रवाह दिखाई देता है, उसका अटूट सम्बन्ध उस युग की क्रान्तिकारी चेतना से है।

भारतीय साहित्य में तमिल कवि सुब्रह्मण्य भारती राष्ट्रीय स्वाधीनता-आन्दोलन के प्रतिनिधि कवि हैं। वह भारत में स्वाधीनता-आन्दोलन का उभार देखते हैं, भारत से बाहर विश्व-साम्राज्यवाद का घेरा टूटते हुए देखते हैं, स्वाधीनता-आन्दोलन जिस सीमा-रेखा तक बढ़ता है, उससे और आगे बढ़ने के लिए वह कवियोद्धा की तरह जनता का आह्वान करते हैं। प्राचीन संस्कृति पर गर्व, तमिल भाषा से प्रेम, निर्धन जनता से हार्दिक सहानुभूति, सामाजिक व्यवस्था को बदलने की उत्कट आकांक्षा उनके काव्य में उदात्त तत्त्व की सृष्टि करती है और यह उदात्त अभिन्न रूप से भारत के स्वाधीनता-आन्दोलन से जुड़ा हुआ है।

निराला के समकालीन कवियों में माखनलाल चतुर्वेदी और बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' अपनी अनेक रचनाओं में जहाँ युग की क्रान्तिकारी चेतना से मन का तार जोड़ते हैं, सुब्रह्मण्य भारती और निराला की तरह उदात्त स्वर का परिचय भी वे देते हैं। वे स्वाधीनता-आन्दोलन के सक्रिय कार्यकर्ता थे, यह तथ्य सब लोग जानते ही हैं।

निराला ने लड़कपन में बंगभंग-विरोधी स्वदेशी आन्दोलन देखा, उन्होंने उन वीर युवकों की कहानियाँ पढ़ीं और सुनी जिन्होंने सशस्त्र क्रान्ति के द्वारा भारत को मुक्त करने के प्रयास में अपने प्राण दिए, उन्होंने सन् '२० और '३० में

स्वाधीनता-आन्दोलन के नये उभार देखे जिनमें भारतीय जनता ने व्यापक रूप से भाग लिया। उन्होंने स्वयं अपने जिने के किसानों को संगठित करने में योग दिया और उनके संघर्षों का नेतृत्व किया। निराला भारतीय और विश्व राजनीति के बारे में जो सामग्री मिलती थी उसे ध्यान से पढ़ते थे, जो देखते-सुनते थे उससे पढ़ी हुई सामग्री की तुलना करते थे, फिर अंग्रेजी राज और भारत के बारे में अपने निष्कर्ष निकालते थे। तब स्वाधीनता-प्रेम उनके साहित्य की प्रेरणा हो तो इसमें आश्चर्य नहीं।

निराला कवि होने के अलावा ताकिक, पत्रकार, वाद-विवाद में भाग लेने वाले तीक्ष्ण-बुद्धि आलोचक भी थे। अनेक निबन्धों में सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक समस्याओं पर उन्होंने अपने विचार विस्तार से प्रकट किये हैं। सन् '२५ में गांधी-रवीन्द्र की चरखा-संघी बहस पर 'श्रीकृष्ण संदेश' में धारावाहिक निबंध लिखकर उन्होंने अपनी राजनीतिक अभिरुचि का परिचय दिया। सन् '२६ में 'सुधा' के संपादकीय विभाग में आ जाने के बाद उन्होंने राजनीतिक-सांस्कृतिक विषयों पर अपने विचार अनेक बार—पहले की अपेक्षा अधिक बार—व्यक्त किए।

निराला के चिन्तन की विशेषता यह थी कि उन्होंने ब्रिटिश साम्राज्यवाद की आर्थिक नीति, उसके राजनीतिक दांव-पेंच, सांस्कृतिक मामलों में उसके हस्तक्षेप को पहचाना, गहराई से उसका विश्लेषण किया, देश की राजनीतिक और सांस्कृतिक प्रगति के लिए एक मार्ग निश्चित किया।

भारत के अनेक पूंजीपति—उनके प्रतिनिधि उदारपंथी (लिवरल) राजनीतिज्ञ—सोचते थे कि अंग्रेजों के सहयोग से भारत का उद्योगीकरण संभव है। इनके विपरीत निराला का विचार था कि अंग्रेजों ने भारत को गुलाम बनाया ही इसलिए है कि यहाँ से कच्चा माल खरीदकर विलायत ले जाएँ, वहाँ से तैयार माल लाकर यहाँ बेचें। उनकी नीति भारत को खेतिहर उपनिवेश बनाकर रखने की है, यहाँ के उद्योगधंधों को विकसित करने की नहीं। निराला ने लिखा :

“महात्माजी के आन्दोलन के बाद से इंग्लैंड के व्यवसायी भारत से खूब सजग रहते हैं। और, ये पूंजीपति ही चूँकि प्रकारान्तर से इंग्लैंड के विधाता हैं, इसलिए ये इतने उदार होंगे कि अपनी भलाई भूलकर भारत की भलाई का खयाल करेंगे, यह विलकुल भ्रात धारणा है। भारत अंग्रेजी माल के खपाने के लिए अंग्रेजों का सबसे बड़ा केन्द्र है। यहाँ से कच्चे माल की जितनी पैदावार होती है, उसका अधिकांश यहीं के व्यापारियों के हाथ लगता है, जिससे एक-एक के सैकड़ों वसूल होते हैं।” (सुधा, फरवरी '३०; संपादकीय टिप्पणी—७)

साम्राज्यवाद मूलतः आर्थिक शोषण की व्यवस्था है। इस व्यवस्था के अन्तर्गत ब्रिटिश पूंजीपति भारत को गुलाम बनाकर इसलिए रखते थे कि यहाँ का कच्चा माल सस्ते दामों खरीदकर विलायत ले जाएँ और वहाँ का तैयार माल यहाँ मंहोंे दामों बेचकर मुनाफा कमाएँ। ब्रिटिश पूंजीपति एक दूसरा काम भी कर रहे थे;

वे भारत जैसे देशों में पूंजी लगा रहे थे; छोटे-मोटे कारखाने स्थापित कर रहे थे, भारतीय पूंजीपतियों को छोटे साझेदार बनाकर यहाँ के सीमित औद्योगिक विकास की वागडोर अपने हाथ में रखे हुए थे। किन्तु शोपण की मुख्य पद्धति यह नहीं थी कि ब्रिटिश पूंजीपति बड़े पैमाने पर भारत में पूंजी लगा रहे हों या यहाँ के पूंजीपतियों को कर्ज दे रहे हों। शोपण की मुख्य पद्धति वही पुरानी थी—कच्चा माल सस्ता खरीदना, तैयार माल महँगा बेचना। इस दृष्टि से साम्राज्यवाद की आर्थिक नीति का विश्लेषण, जो निराला ने किया था, सही था।

साम्राज्यवाद का अर्थ है पूंजी की सार्वभौम सत्ता; यह सत्ता हृदयहीन है, भारत को वह ब्रिटिश पूंजीपतियों के हित में गुलाम बनाये हुए है। निराला ने लिखा, “साम्राज्यवाद इंग्लैंड की राजनीति का मूल है। पूंजी के द्वारा वणिक् शक्ति की वृद्धि के इतिहास के साथ-साथ साम्राज्यवाद का इतिहास इंग्लैंड के साथ गुंथा हुआ है। पूंजी की ही तरह यह हृदयहीन है। अंग्रेजों की शक्ति का समस्त संसार पर प्रभाव है। साथ-साथ अपनी वृत्ति या जातीय साम्राज्यवाद-जीवन के कारण इंग्लैंड संसार भर में बदनाम है। इतिहास के जानकार जानते हैं कि इंग्लैंड की सरकार पूंजीपतियों की सरकार है और साम्राज्यवाद उसकी जीवनी-शक्ति, मूल आधार।” (सुधा, अक्तूबर '३२; संपा. टि.—६)

भारत का आर्थिक शोपण बहाल रखने के लिए साम्राज्यवाद ने जो राजनीतिक दाँव-पेंच अपनाये, उनकी विशेषता यह थी कि एक ओर वह उच्च वर्गों को शासन में भाग लेने का लालच देता था, नये-नये सुधारों की घोषणा करता था, दूसरी ओर जनता के बढ़ते हुए असन्तोष को दवाने के लिए वह अधिकाधिक दमन का सहारा लेता था। निराला ने अपनी व्यंग्यपूर्ण शैली में ब्रिटिश घोषणाओं का मखौल उड़ाते हुए लिखा :

“दीवाली के भोर, जब जलते हुए आशा-प्रदीपों का अनुमान-तैल समाप्त-प्राय हो रहा था, जब भाग्य का पाँसा कोर के बल लुढ़क चला था और निराशा निशा का उपाकालीन अंधकार घनीभूत हो रहा था, देहली के राजप्रासाद से प्रातः-कालीन मधुर तूर्य-निनाद के समान वायसराय महोदय की घोषणा ने भारत के राजनीतिक जीवन के एक नये ब्राह्ममुहूर्त की सूचना दी। देश के बंदी और मागध दौड़-दौड़कर तार यंत्र की लय के साथ प्रभु-गुणगान करने लगे। मांडलिकों की विलासमयी निद्रा की खुमारी बहुत कुछ उतर गई। सद्गृहस्थों ने भविष्य का प्रोग्राम बनाया और साम्प्रदायिक दूकानदारों ने नये फैशन की चीजों से दूकान की श्रीवृद्धि की। किन्तु दीवाने, भक्त, संन्यासियों ने भभूत रमायी, लँगोट कसा, चीर पहना और शंखध्वनि के साथ अपने इष्ट साधन में तत्पर हो गए।” (सुधा, दिसम्बर '२६; संपा. टि.—१)

निराला ने ब्रिटिश सुधारों का विरोध किया, पूर्ण स्वाधीनता की माँग का समर्थन किया, दमन की बर्बरता का चित्र खींचकर जनता को संघर्ष के लिए प्रेरित किया। अंग्रेजों ने अहिंसक सत्याग्रहियों पर डहे वरसाए, क्रान्तिकारियों को फाँसी दी,

किसानों और मजदूरों का संगठन करने वाले कम्युनिस्ट नेताओं को कठिन कारावास की लंबी सजाएँ दी।

ब्रिटिश अन्याय के विरुद्ध यतीन्द्रनाथ दास ने अनशन करते हुए जब प्राण दिए, तब निराला ने लिखा, “भारतवर्ष ने जितना सहना था, सह लिया। वह समय निकल गया, जब खिलौना पाकर भारत बहल जाता था। देश समझ गया है कि हाथ पर हाथ धरकर बैठने से काम न चलेगा। भारत में एक नई लहर पैदा हो गई है। नवयुवकों ने रणभेरी बजा दी है।” (सुधा, नवंबर '२६; संपा. टि.—१)

लखनऊ में सत्याग्रहियों पर पुलिस को डंडे बरसाते देखकर निराला ने लिखा था, “स्त्रियों और बच्चों के अंगों पर डंडों की मार कर, घावों से बहती हुई रक्त-धाराओं को देखकर, अपने शासन के सुदर्शन रूप पर इतराने वाली अंग्रेज सरकार के लिए उपयुक्त शब्द हमारे कोश में अभी नहीं; मुमकिन है, पीछे गढ़ लिया जाए।” (सुधा, जून '३०; संपा. टि.—१)

दमन के साथ सुधार कैसे जुड़े हुए थे, निराला ने यह भी स्पष्ट करते हुए लिखा था, “यहाँ के आन्दोलन को दवा लेने के वाद सरकार की इच्छा है कि अपनी मर्जी के अनुसार ही इस देश के नालायक आदमियों को कुछ हक वह दे दे, अन्यथा अगर यहाँ की माँग पूरी करनी पड़ी तो ब्रिटेन का बहुत बड़ा स्वार्थ बरवाद होगा।” (उप.)

सशस्त्र क्रान्ति से भारत को मुक्त करने के इच्छुक युवकों और अहिंसक सत्याग्रहियों से भिन्न वे लोग थे जो मजदूर वर्ग को भारतीय समाज की मुख्य क्रान्तिकारी शक्ति मानकर उसका संगठन कर रहे थे। अंग्रेजों ने इन्हें मेरठ पड़्यंत्र में अभियुक्त करार देकर उन पर मुकदमा चलाया और उन्हें सजाएँ दी। इसके साथ ही ब्रिटिश वायसराय भारत को नई रियायतें देने की घोषणा भी कर रहा था। दमन और सुधारों की इस नीति के बारे में निराला ने लिखा, “सुन्दर हवाई महलों के स्वप्न देखकर संतुष्ट और आह्लादित होने वाले राजनीतिक नेताओं के दिन लद गए। अब तो क्रियात्मक और ठोस बातों की जरूरत है। उनके बिना युवक भारत की जाग्रत स्वातंत्र्य लिप्ता शान्त नहीं की जा सकती। यदि सरकार चाहती है कि एक ओर तो मेरठ पड़्यंत्र, लाहौर हत्याकाण्ड और अन्यान्य राजनीतिक अभियोगों द्वारा युवक हृदय को कुचल डाला जाए, और दूसरी ओर इस प्रकार के अनिश्चित और नीहारिकामय धुंधले प्रलोभन उपस्थित कर उसको वशवद बना लिया जाए तो यह उसकी भारी भूल है।” (सुधा, दिसंबर '२६; संपा. टि.—३)

दमन और सुधारों की दोहरी नीति लागू करने के साथ-साथ अंग्रेज साम्प्रदायिक भेदभाव बढ़ाकर स्वाधीनता-आन्दोलन को कमजोर बनाने का प्रयत्न करते थे। हिन्दुओं और मुसलमानों में वैमनस्य पैदा करने के अलावा वे अछूतों के अलग संगठन को बढ़ावा देकर हिन्दुओं में भी फूट डाल रहे थे। निराला ने

साम्राज्यवाद की इस भेद-नीति का विरोध किया और इस दिशा में न केवल कांग्रेस के प्रयत्नों का समर्थन किया वरन् उनसे आगे बढ़कर एक सामान्य मानवता के स्तर पर निम्न जनों को संगठित करने के उपाय भी सुझाए।

अंग्रेजों की नीति थी कि भारत के स्वाधीनता-आन्दोलन को यथासम्भव बाकी दुनिया के राजनीतिक आन्दोलनों से दूर रखें, विशेषकर सोवियत रूस की हवा उसे न लगने दें। सोवियत रूस ने अफगानिस्तान से संपर्क कायम किया तो अंग्रेज चौकन्ने हो उठे कि अफगानिस्तान के रास्ते भारत के क्रान्तिकारी रूस से संपर्क स्थापित न कर लें। निराला ने अंग्रेजों की परेशानी का खाका खींचते हुए लिखा :

“अमीर यदि रूसी दूत का स्वागत कर लेते हैं तो वायसराय महोदय के पेट में चूहे कूदने लगते हैं। वे उँगलियों के बल खड़े होकर और सारस के समान दूराति-दूर तक गर्दन ऊँची किए हुए छिपे-छिपे यह देखने का प्रयत्न करते हैं कि किवाड़ों के दूसरी ओर, दीवार के उस पार क्या स्नेहालाप हो रहा है। और, जब उन्हें निश्चय हो जाता है कि कुछ दाल में काला है, तो फौरन छीक उठते हैं। जब तक दोनों पक्ष घबराकर दूर भागने का प्रयत्न करते हैं, तब तक गवर्नमेंट ऑफ इंडिया लंबे डग रखती हुई कमरे में आ दाखिल होती है। सारा मज्जा किरकिरा हो जाता है।” (‘सुधा’, नवंबर ’२६; संपा. टि.—५)

अंग्रेजों ने जितनी कोशिश की कि भारत के स्वाधीनता-प्रेमियों को सोवियत संघ से दूर रखें, उतना ही उसके प्रति भारतवासियों का आकर्षण बढ़ा। निराला ने अनेक लेखों में सोवियत जीवन से हिन्दी जनता का परिचय कराया और साहित्य के माध्यम से भारत के नए अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्धों की नींव रखी।

निराला न केवल आयरलैंड जैसे देशों के स्वाधीनता-संग्राम का अध्ययन कर चुके थे— नवंबर ’२६ की ‘सुधा’ में यतीन्द्रनाथ के बलिदान के साथ उन्होंने चीन और आयरलैंड के युवकों के संघर्ष का उल्लेख किया था—वरन् वह सन् ’३० में यूरोपीय देशों में फौजी तानाशाही के बढ़ते हुए ख़्तान-को भी ध्यान से देख रहे थे। जून ’३० की ‘सुधा’ में उन्होंने स्पेन के फौजी तानाशाह जनरल फ्राइमो दी रिबेरा पर एक लेख लिखा। (यह लेख उनके नाम के साथ छपा है।)

युवकों द्वारा फौजी तानाशाही के विरोध पर निराला ने लिखा, “सच बात यह है कि स्पेन अब सामरिक दबाव सह नहीं सकता। उसके साधारण लोग शासन के गुरु भार से दबे जा रहे हैं। इसकी प्रतिक्रिया के फलस्वरूप वहाँ के नौजवानों को विद्रोह के लक्षण दिखाई देने लगे हैं। वे लोग वर्तमान राजा का भी उच्छेद कर देना चाहते हैं। इसके भीतर भी ‘राजतंत्र का नाश हो’, ‘साधारण-तंत्र की विजय हो’ के नारे बुलंद हो रहे हैं।”

साम्राज्यवाद और युद्ध का गहरा नाता है। दुनिया में साम्राज्यवाद कायम है, इसीलिए प्रथम महायुद्ध खत्म हो जाने के बाद वास्तविक शान्ति स्थापित नहीं हुई, वरन् “शान्ति स्थापना करने का ढोंग रचा जा रहा है।” यह ढोंग पूरा होता नहीं दिखाई देता। “इसका प्रधान कारण था ब्रिटेन का साम्राज्यवाद और गौण

थी अमरीका की प्रतियोगिता ।" ('सुधा', नवंबर '२६; संपा. टि.—७)

साम्राज्यवाद अपनी नीति से उपनिवेशों की जनता को ही दबाकर नहीं रखता, वह अपने देश के मजदूरों को तरह-तरह से धोखा देकर अपने काबू में किए रहता है। जब वह भारत को कुछ रियायतें देने की धोपणा करता है, तब अपने यहाँ के मजदूरों को समझाता है, 'देखो, हम भारत को आजादी देना चाहते हैं, वहाँ के लोग आपस में लड़ें तो हम क्या करें?' वह मजदूरों को राष्ट्रवाद का पाठ पढ़ाता है और उन्हें सिखाता है कि मजदूरों और पूँजीपतियों के हित एक है।

'इंग्लैंड के गँवार' भारत की सम्पत्ति से पलते हैं और राष्ट्रीय गौरव का गीत गाते हैं, ब्रिटिश नेवर शैल वी स्लेब्ज। ब्रिटिश पूँजीपति भारत को रियायतें इसलिए देते हैं कि "मजदूर दल को भी खुश करना है। काम मजदूर ही करते हैं। उन पर सवारी कैसे बिना इंग्लैंड के लिए भी खतरे में पड़ने का डर है। कहीं उनके विचारों ने पलटा खाया—रूस पड़ोस ही में है—तो फिर पूँजीपति लोग अकेले राष्ट्रीयता का बोझ कैसे लादेगे?" ('सुधा', फरवरी '३०; संपा. टि.—७)

इस तरह ब्रिटिश पूँजीपति नए-नए सुधारों की धोपणा करके न केवल भारत के श्रान्तिकारी आन्दोलनों को रोकते थे, वरन् ब्रिटिश मजदूरों को भी पूँजीवाद-विरोधी रास्ते पर चलने से रोकते थे। साम्राज्यवादी नीति को छिपाने के लिए वे राष्ट्रीयता की दुहाई देते थे। उनके साथ मजदूर भी इस राष्ट्रीयता का बोझ ढो रहे थे। निराला ने प्रश्न किया कि मजदूरों के विचारों ने पलटा खाया अर्थात् उन्होंने समाजवाद के लिए लड़ाई शुरू कर दी तो पूँजीपति अकेले राष्ट्रीयता का बोझ कैसे लादेंगे।

निराला ने साम्राज्यवाद के आर्थिक रूप का जो विवेचन किया था, उसके राजनीतिक दाँवपेंच का विश्लेषण उससे मेल खाता है। दोनों में आन्तरिक संगति है। वह भारत के शोषक विदेशी पूँजीपतियों को ब्रिटिश मजदूरों से अलग करके देखते हैं, भारत के लिए सुधारों की धोपणाएँ ब्रिटिश मजदूरों को कैसे प्रभावित करती हैं, यह भी वह स्पष्ट करते हैं। वह भारत के स्वाधीनता-आन्दोलन को विश्व-राजनीति से अलग करके नहीं देखते, वह साम्राज्यवाद के उन सूत्रों को सुलझाते हैं, जिनसे भारत, ब्रिटेन तथा अन्य देश बँधे हुए हैं।

साम्राज्यवाद के जैसे राजनीतिक दाँवपेंच हैं, वैसी ही उसकी सांस्कृतिक नीति है। भारत में जैसे कुछ पूँजीपति और उनके प्रतिनिधि—उदारपंथी राजनीतिज्ञ—यह समझते थे कि अंग्रेजों के सम्पर्क से औद्योगिक विकास सम्भव है, उसी तरह यहाँ बुद्धिजीवियों का एक दल कहता रहा है कि इस देश का सांस्कृतिक नवजागरण अंग्रेजी राज से सम्पर्क का परिणाम है। इनमें पूँजीवादी बुद्धिजीवी ही नहीं, कुछ प्रगतिशील विद्वान् भी हैं जो इतिहास को वैज्ञानिक दृष्टि से देखने का दावा करते हैं। मार्क्स की विचारपद्धति को न समझकर, कुछ सूत्रों की आवृत्ति के बल पर वे सिद्ध करते हैं कि भारतीय समाज, संस्कृति शताब्दियों से स्थिर और गतिरुद्ध थी, अंग्रेजों के सम्पर्क से पहली बार वह सक्रिय और गतिशील हुई। चेतन ब्रह्म के स्पर्श

से मानो जड़ प्रकृति में स्पंदन हुआ हो !

इनके विपरीत निराला का मत यह था, “भारतवर्ष अंग्रेजों की साम्राज्य-लालसा का सर्वप्रधान व्यय रहा है। यहाँ की सभ्यता और संस्कृति अंग्रेजों की सभ्यता और संस्कृति से बहुत कम मेल खाती थी, पर सात समुद्र पार से आकर इतने विस्तृत और इतने सभ्य देश में राज्य करना जिन अंग्रेजों को अभीष्ट था, वे बिना अपनी कूटनीति का प्रयोग किए कैसे रह सकते थे ? अंग्रेजों की नीति हुई—भारत के इतिहास को विकृत कर दो और हो सके तो उसकी भाषा को मिटा दो। चेष्टाएँ की जाने लगीं। भारतीय सभ्यता और संस्कृति तुलना में नीची दिखाई जाने लगी। हमारी भाषाएँ गँवारू, असाहित्यिक और अविकसित बताई जाने लगीं। हमारा प्राचीन इतिहास अंधकार में डाल दिया गया। वाकायदा अंग्रेजी की पढ़ाई होने लगी। इस देश का शताब्दियों से अंधकार में पड़ा हुआ जन-समाज समझने लगा कि जो कुछ है, अंग्रेजी सभ्यता है, अंग्रेजी साहित्य है, और अंग्रेज हैं।” (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—६)

निराला ने भारत में अंग्रेजों की सांस्कृतिक नीति को उनकी साम्राज्यवादी राजनीति से अलग करके नहीं देखा; उन्होंने इस तथ्य की ओर संकेत किया कि अंग्रेजों की साम्राज्य-लालसा को तुष्ट करने का साधन उनकी सांस्कृतिक नीति है। इतिहास को विकृत करना, भारतवासियों में अपनी सभ्यता के प्रति नीनभाव पैदा करना, भारतीय भाषाओं को गँवारू और अविकसित बताना—उनकी सांस्कृतिक नीति के मूल सूत्र थे। किसका दृष्टिकोण सही है—अंग्रेजों की प्रगतिशीलता को सराहने वाले बुद्धिजीवियों का या निराला जैसे साहित्यकारों का ?

साम्राज्यवाद से जहाँ वन पड़ा, उसने न केवल भाषाओं का, वरन् उन्हें बोलने वाली जातियों का भी नाश किया। अमरीकी महाद्वीपों में अज्तेक और इंका जनों की सभ्यताएँ अत्यन्त विकसित थीं। अब वहाँ उनके ध्वंसावशेष ही रह गए हैं। रेड इंडियन जनों से उनकी भूमि छीन ली गई; अमरीकी विश्वविद्यालयों में उनकी भाषाएँ शिक्षा का माध्यम नहीं हैं। अमरीकी नीग्रो अंग्रेजी बोलते हैं, उनके पुरखे कौन-सी भाषा बोलते थे, वे यह भी नहीं जानते। दक्षिणी अफ्रीका, रोडेशिया, आस्ट्रेलिया, न्यूजीलैंड—जहाँ भी साम्राज्यवादियों से वन पड़ा, उन्होंने गुलाम बनाए हुए देशों के मूल निवासियों का नाश किया, उनकी भाषाओं और संस्कृतियों का दमन किया।

निराला का दृष्टिकोण सही था; अंग्रेजों की प्रगतिशीलता को सराहने वाले बुद्धिजीवियों का दृष्टिकोण गलत है।

भारत की भाषाएँ बची रहीं, उनमें नया साहित्य रचा गया, इसका कारण यह है कि भारतवासी अपनी स्वाधीनता के लिए लड़े। सन् ’२० में यह लड़ाई शुरू नहीं होती; सन् ’२० में केवल उसका एक नया दौर शुरू होता है। यह लड़ाई पूरी नहीं हो सकती जब तक कि साम्राज्यवाद की राजनीति और आर्थिक नीति के साथ उसकी सांस्कृतिक नीति का भी पूरी तरह विरोध न किया जाए। निराला ने

वड़े सचेत ढंग से यह कार्य पूरा करने का प्रयत्न किया।

राष्ट्रीय स्वाधीनता पर बहुत साहित्यकारों ने लिखा है। निराला की विशेषता यह है कि उन्होंने साम्राज्यवाद के आर्थिक शोषण, राजनीतिक दाँवपेंच और सांस्कृतिक नीति का गहराई से विश्लेषण किया, ये सब एक-दूसरे से कैसे जुड़े हैं, यह दिखाया, उन्होंने उन उदारपंथी बुद्धिजीवियों का विरोध किया, जो अंग्रेजों के सहारे भारत का औद्योगिक और सांस्कृतिक विकास करना चाहते थे। हमारी भाषा को कोई गंवारू न कहे, उसे अविकसित न बताए, हमारा साहित्य अंग्रेजी से हेठा साबित न हो—यह साम्राज्य-विरोधी चेतना स्वभावतः निराला के अपने कृतित्व की समर्थ प्रेरणा भी थी।

राजा, जमींदार, किसान

१८५७ में भारतीय जनता के संघर्ष को दवाने में अंग्रेजों को कश्मीर, पंजाब, हैदराबाद, बंगाल आदि प्रदेशों के राजाओं और जमींदारों से बड़ी सहायता मिली। १८५८ के बाद अंग्रेजों ने अपनी नीति में यह परिवर्तन किया कि देशी रियासतों को ब्रिटिश भारत में मिलाने के बदले वे उनके मालिकों को अपने सहायक के रूप में पालने लगे। साधारणतः इन रियासतों में उद्योग-धन्यो का विकास ब्रिटिश भारत की तुलना में भी कम हुआ, यहाँ निरक्षरता और निर्धनता का प्रसार ब्रिटिश भारत से भी अधिक था, यहाँ निरंकुश अत्याचार, सामाजिक उत्पीड़न, धार्मिक अन्ध-विश्वास ब्रिटिश भारत से भी अधिक थे। लड़ाई के दिनों में ये राजा अंग्रेजी फौज में रंगरूट भर्ती कराते थे, शान्ति के समय गोलमेज सम्मेलनों में अपने प्रतिनिधि भेजकर स्वाधीनता-आन्दोलन का विरोध करते थे। भारत में अंग्रेजी राज के प्रमुख सहायक थे यहाँ के राजा और नवाब। साम्राज्यवाद के इस देशी आधार को ढहाये बिना भारतीय स्वाधीनता की लड़ाई पूरी न हो सकती थी।

निराला महिपादल में रहते हुए स्वयं अंग्रेजों द्वारा संरक्षित सामन्ती व्यवस्था का निर्दय शोषक रूप देख चुके थे। लाठी के गूले से गरीब पुजारी की उँगलियाँ कुचलने की घटना, 'राजा साहब को ठेगा दिखाया' कहानी के लिए वही से उन्हें प्राप्त हुई थी। वही के विलास-वैभव का स्मरण करते हुए उन्होंने छोटी की पकड़ उपन्यास में लिखा था, "यह स्वर्ग दिखता हुआ दृश्य नरक है। ये राजे-महाराजे राक्षस। ये देवी-देवता पत्थर के, काठ के, मिट्टी के।" (पृ. ५८)

इन देशी राज्यों को अंग्रेजी राज से अलग करके वह न देखते थे। इनके

अत्याचारी शासन के लिए मूलतः अंग्रेज ही जिम्मेदार थे। पटियाला राज्य में प्रजा पर वर्चस्व अत्याचारों का विवरण पढ़कर निराला ने क्रोध से लिखा था, “सभ्यता और न्याय का ढोंग रचने वाली ब्रिटिश सरकार यदि अपने हिमायती, दुष्ट, अभि-चारी देशी नरेशों की विलासिता और अत्याचारों को इस प्रकार छिपाने का प्रयत्न करेगी, यदि वह उनकी इच्छाओं को पूर्ण करने के लिए निरीह और निर्बल प्रजा का इस प्रकार वलिदान करेगी, न्याय का गला इस प्रकार घोटेंगी तो शीघ्र ही उसे सभ्य जातियों के सामने मुँह काला करना पड़ेगा। उसे इन पापों का शीघ्र ही दंड मिलेगा।” (‘सुधा’, नवम्बर ’२९; संपा. टि.—६)

अंग्रेजों के आने से पहले भी राजा अत्याचार करते थे, किन्तु तब उन्हें डर रहता था कि बहुत ज्यादा अत्याचार करने पर प्रजा विद्रोह कर देगी, उन्हें लूट लेगी। अब देशी राजाओं के रक्षक हो गए अंग्रेज। इसलिए वह भय जाता रहा। निराला ने लिखा कि अब वे लंदन-पेरिस की सैर करते हैं, प्रजा को जी भरकर सताते हैं, “केवल एक दृष्टि रहती है कि सरकार प्रसन्न रहे। दूसरों की महिलाएँ छीन ली गईं, अत्याचार पर अत्याचार हुए, लगान पर लगान बढ़ा, प्रजा ने जरा-सी आवाज कृपा के लिए उठाई, तो गाँव का गाँव फूँक दिया गया।” (‘सुधा’, नवम्बर ’३२; संपा. टि.—२)

इन राजाओं की स्थिति से मिलती-जुलती हालत अवध के उन ताल्लुकेदारों की थी जो १८५७ में अंग्रेजों के प्रति वफादारी निवाहकर उनके खास विश्वासपात्र बन गए थे। १८५७ की लड़ाई का केन्द्र था अवध। दिल्ली को जीतने के लिए अंग्रेजों ने दस हज़ार फौज इकट्ठी की थी तो अवध की लड़ाई के लिए करीब एक लाख। इस अवध में जो राजा और जमींदार अंग्रेजों से लड़े, उनकी रियासतें जब्त कर ली गईं, जो वफादार रहे, उनकी रियासतें सुरक्षित रही, उन्हें नई रियासतें भी दी गईं। जिनके पास पहले अवध में कोई रियासत न थी, किन्तु जिन्होंने अंग्रेजों की मदद की, उन्हें भी अंग्रेजों ने ताल्लुकेदार बना दिया। भारत में हिंदी-भाषी प्रदेश किसान-आन्दोलन का केन्द्र रहा है, उसे दबाने में यहाँ के जमींदार और ताल्लुकेदार अंग्रेजों के सबसे बड़े सहायक रहे हैं।

१८५७ से १९३० और उसके बाद तक देशी सामन्तों के साथ अंग्रेजों के गठबन्धन का जो सिलसिला चला, उसका सजीव चित्रण निराला ने अलका के दूसरे अध्याय में किया है। उससे यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है कि अंग्रेजों द्वारा भारतीय किसानों के शोषण में मुख्य भूमिका इन ताल्लुकेदारों की थी। अवध में प्रचलित लोककथाओं के आधार पर निराला ने वहाँ के एक प्रतिनिधि ताल्लुकेदार का चित्रण इस प्रकार किया :

“बाबू मुरलीधर अवध के आकाश के एक सबसे चमकीले तारे हैं, जहाँ तक ऐश्वर्य की रोशनी से ताल्लुक है, यानी सबसे नामी ताल्लुकेदार। कहते हैं, कभी उनके दीपक में इतना तेल न था कि रात को उजाले में भोजन करते, बात उनके पूर्वजों पर है। उनके यहाँ शाम से पहले भोजन-पान समाप्त हो जाता था। यह

विशाल सम्पत्ति उनके पितामह ने अंग्रेज सरकार की तरफदारी का प्राप्त की। गदर के समय वकरियों के वच्चे ढकनेवाले बड़े-बड़े झावों के अन्दर बंद कर कई मेम और साहवों को वागियों से उन्होंने बचाया था। फिर जब राय विजयवहादुर को फाँसी के समय, उनके महान् भक्त होने के कारण, तीन बार फाँसी की रम्सी कट-कट गई, और गोरे बहुत घबराए, तब उनके गले में फाँसी लगने का उपाय उन्होंने बतलाया कि यह विष्णु भगवान् के बड़े भक्त है, जब तक इनका धर्म नष्ट न होगा, इन्हे फाँसी नहीं लग सकती, इसलिए मुर्गी के अंडे का छिलका इनकी देह में छुआ दिया जाए। साहवों ने ऐसा ही किया, तब फाँसी लगी। मुरलीधर के पितामह भगवानदास को अंग्रेज सरकार ने इन कार्यों का पुरस्कार हजार गाँव साधारण लगान और दूसरे ताल्लुकेदारों से अनुकूल खास-खास शर्तों पर दिए, तब से इनका रात का दिया जला।”

इनके एक जोड़ीदार हैं, ज़मींदार कृपानाथ। इनके पिता होटल में रसोइए का काम करते थे, फिर संडीले के लड्डू बेचते रहे, कुछ दिन कपड़े की फेरी की, बाद में रूमालों का कारखाना खोला। कर्ज से तबाह किसी ताल्लुकेदार का गाँव नीलाम हुआ तो अफसरों की मुट्ठी गर्म करके “सत्तर हजार का मौज़ा तीस हजार में उन्हें ही मिला।” उनके पुत्र कृपानाथ के ज़माने में किसान लगानबन्दी का आन्दोलन चलाते हैं। ज़मींदार का हिमायती लखू गरीब किसान बुधुवा पर यह आरोप लगाता है, “यह सुराज की खोज में नेता की तरह तत्पर है। सरकार और ज़मींदार के दो पाटों में रहकर पिसने से नहीं डरता। लोगों को अपनी लीक पर ले चलने को बछवे जैसे फेरता फिरता है। कहाँ से भगवान जाने इसके पास खबर आती है। अब रियाया को लगान न देना होगा। दिन भर इसी काम में तत्पर रहता है।” (अलका, पृ. ६४-६५)

सरकार और ज़मींदार—ये चक्की के दो पाट हुए। इनके बीच में पिसता है निर्धन किसान, जो समझता है कि स्वराज्य का अर्थ यह है कि ज़मींदार को लगान मत दो। निराला ने अलका उपन्यास '३२-३३' में लिखा था। अब व में इन दिनों किसान आन्दोलन की क्या स्थिति थी, किसानों के प्रति ब्रिटिश सरकार और कांग्रेस की नीतियाँ क्या थी, इसका विश्लेषण जवाहरलाल नेहरू की आत्मकथा में मिलेगा। उसे देखने से निराला के विचारों का महत्त्व ज्ञात होगा।

हिन्दी कथा-साहित्य में बहुत बार क्रान्तिकारी वीरों का चित्रण किया गया है। निराला ने भी अपने काव्य और कथा-साहित्य में क्रान्तिकारियों का चित्रण किया है। दोनों में अन्तर यह है कि निराला के क्रान्तिकारियों का कार्यक्षेत्र हमेशा गाँव होता है। क्रान्ति की सार्थकता है किसानों की मुक्ति में। अंग्रेजी राज और ज़मींदारी शासन के दोहरे उत्पीड़न से जो किसान को मुक्त करे, वही सच्चा क्रान्तिकारी है। निराला ने ‘वादलराग’ (१९२४) में किसान और विप्लवी वीरों के सम्बन्ध पर लिखा था :

जीर्ण बाहु, है शीर्ण शरीर,
तुझे बुलाता कृपक अधीर
ऐ विप्लव के वीर !

अप्सरा उपन्यास में चंदन किसानों का संगठन करता है। उसकी गिरफ्तारी का समाचार सुनकर उपन्यास के नायक साहित्य-प्रेमी राजकुमार के मन में बड़ी ग्लानि उत्पन्न होती है। उसे लगता है कि बंदी बना हुआ चंदन उस पर हँस रहा है और कह रहा है, “साहित्य की सेवा करते हो न मित्र ? मेरी माँ थी जन्मभूमि और तुम्हारी माँ भापा—देखो, आज माता ने एकान्त में मुझे अपनी गोद में—अन्धकार की गोद में छिपा रखा है, तुम अपनी माता के स्नेह की गोद में प्रसन्न हो न ?” (अप्सरा, पृ. ८६)

अलका में विजय उर्फ प्रभाकर वही काम करता है जो अप्सरा में चंदन करता है।

निराला ने ‘सुधा’ में जो टिप्पणियाँ लिखी, उनमें बार-बार उन्होंने युवकों का आह्वान किया कि वे गाँवों में जाकर किसानों का संगठन करें। शहरों में युवक-सम्मेलन आयोजित करके जो नेता अंग्रेजी में धुआँधार भाषण देते थे, उनके बारे में निराला ने लिखा कि वे वातूनी आदर्शवादी और वगुला भगत हैं। (‘सुधा’, अक्टूबर ’२६; संपा. टि.—१) सम्मेलनों पर रुपया बर्बाद करने के बदले गाँवों में जाकर काम करना आवश्यक है, इस पर उन्होंने लिखा, “गाँवों में अभी तक कोई स्वराज्य का नाम भी नहीं जानता, इसका हमें व्यक्तिगत अनुभव है। ग्राम-प्रचार और ग्राम-संगठन की इसीलिए सख्त जरूरत है।” (उप., संपा. टि. —२)

निराला का मत था कि राजनीतिक प्रचार का उद्देश्य यह होना चाहिए कि किसान शिक्षित हों, उनमें यह योग्यता उत्पन्न हो कि राजनीतिक समस्याओं पर स्वयं विचार कर सकें, उद्देश्य यह न होना चाहिए कि वे कुछ नेताओं के अनुयायी मात्र बनकर रह जाएँ। निराला ने जेल जाने वाले सत्याग्रहियों को लक्ष्य करके लिखा, “जितने आदमी जेल में साल-साल भर की सजा भुगत रहे हैं, अगर आन्दोलन से पहले कहा जाता कि भारत में तीस हजार केन्द्र बनाकर मूर्ख ग्राम-वासियों को शिक्षा दीजिए, उन्हीं की मातृभाषा में, संसार की आवश्यक बड़ी-बड़ी बातें, उन्हीं से प्राप्त रोटियों से गुजर करते हुए, किसी से लड़िये मत, वे परिश्रम करके अन्न पैदा करेंगे, आपके भोजनों की फिक्र करेंगे, आप उनकी विद्या तथा शिक्षा की फिक्र कीजिए, आपका और उनका इस तरह बराबर का व्यवहार रहेगा, तो इतनी बड़ी संख्या दीख पड़ती या नहीं, इसमें संदेह है।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३०; संपा. टि.—८)

किसानों को शिक्षित किए बिना, उनके साथ रहकर, उन्हीं का-सा जीवन बिताकर, उनका संगठन किए बिना भारत स्वाधीन नहीं हो सकता, निराला का यह दृढ़ विश्वास था। ज़मींदारों के खिलाफ किसानों की लड़ाई केवल उनके वर्ग-स्वार्थ की लड़ाई नहीं थी, निराला की समझ में वह आजादी की लड़ाई का अभिन्न

अंग थी क्योंकि अंग्रेजों के पास भारत की बहुसंख्यक जनता—किमानों—को दवाए रखने का मुख्य साधन थे ज़मींदार। सन् '२६ की मंदी से और भी स्पष्ट हो गया कि साम्राज्यवाद के शोषणचक्र में, सबसे ज्यादा पीसे जाते हैं किसान। जो भी कच्चा माल वे पैदा करते हैं, उसे कोड़ी मोल बेचते हैं। लेकिन लगान में कमी नहीं होती। लगान गल्ले के रूप में नहीं, मुद्रा के रूप में वसूल किया जाता था। इसलिए सस्ते दामों गल्ला बेचे बिना किसान लगान अदा न कर सकते थे। लगान अदा न कर पाने पर जमींदार उन्हें बेदखल करते थे। जमींदारों की सहायता से अंग्रेज किसानों का शोषण किस तरह करते हैं, इस पर निराला ने लिखा था :

“पाट, सन, रुई, गल्ला आदि जितना कच्चा माल यहाँ पैदा होता है, मुंहमांगे दामों पर ही दिया जाता है। किसान लोगो में माल रोक रखने की दृढ़ता नहीं, और उस दृढ़ता की जड़ भी काट दी गई है। कारण, लगान उन्हें रुपयों से देना पड़ता है, खेत की पैदावार का तिहाई-चौथाई हिस्सा नहीं। समय पर लगान देने का तकाजा उन्हें विवश कर देता है, वे मुंहमांगे भाव पर माल बेच देते हैं। यह इतनी बड़ी दासता है, जिसका उल्लेख नहीं हो सकता। आजकल के किसान यह बात भूल गए हैं कि माल उनका है, इसलिए वे ही उसके दामों के निर्णायक हैं। वे बाज़ार की तरफ़ आँखें फाड़े हुए भाव का रास्ता देखते रहते हैं। अगर कुछ दिन के लिए भी माल वे रख छोड़ें, तो समय पर लगान न दे सकने के कारण उन पर जमींदारों की बेभाव की पड़ती है। इस तरह वे सोलहो आने विवश हैं।” (उप.)

यह इतनी बड़ी दासता है जिसका उल्लेख नहीं हो सकता ! दासता के भी अनेक स्तर हैं। कुछ को दासता ज्यादा खलती है, कुछ को कम, कुछ को बिल्कुल नहीं खलती, उल्टा उससे लाभ होता है। निराला ने अपना ध्यान केन्द्रित किया समाज के उस वर्ग पर जिसे दासता से सबसे अधिक कष्ट था, भारत के उन किसानों पर जो सोलहो आने विवश थे। इनमें भी जो सबसे दलित, निर्धन, भूमिहीन, ज़मींदार की बेगार करने वाले किसान थे, उनके प्रति निराला की सहानुभूति सबसे ज्यादा थी।

अलका में एक गाँव है जहाँ निराला के युवक क्रान्तिकारी किसानों का संगठन करने जाते हैं। भारत के पिछड़े हुए गाँवों का मानो वह प्रतिनिधि है। “गाँव में शूद्रों की ही संख्या अधिक है। प्रायः सभी किसान। कुछ ब्राह्मण हैं, जो अत्यन्त दरिद्र, बकरियों का कारोबार करते हैं, अर्थात् बकरियाँ पालकर बच्चे बकर-कसाइयों को बेचते हैं। दो-चार घर ऐसे भी हैं जो काश्तकारी करते हैं।” (पृ. ७०)। निराला के लघु उपन्यास 'बिल्लेसुर बकरिहा' के नायक बिल्लेसुर ऐसे ही गाँव में बकरी चराते हैं। नए पत्ते की अनेक कविताओं में ऐसे ही गाँव की घटनाओं का चित्रण है।

गाँव के अधिक जन कुली या किसान हैं,
कुछ पुराने परजे जैसे धोबी, तेली, बढई,

नाई, लोहार, वारी, तरकिहार, चुड़िहार,
वेहना, कुम्हार, डोम, कोरी, पासी, चमार,
गंगापुत्र, पुरोहित, महाब्राह्मण, चौकीदार....
जमींदार के वाहन ।

वाकी परदेश में कौड़ियों के नौकर हैं
महाजनों के दबैल,

स्वत्व बेचकर विदेशी माल बेचनेवाले ।

(‘महगू महगा रहा’)

अलका में वह गाँव, जहाँ विजय किसानों का संगठन करता है, चतुरी चमार का गाँव जहाँ निराला स्वयं किसानों की लड़ाई लड़ते हैं, नए पत्ते की कविताओं का गाँव जहाँ नए संघर्ष फूट पड़ते हैं, सब अवघ के एक पिछड़े हुए गाँव—गढाकोला की प्रतिच्छवि हैं । स्वाधीनता की समस्या पर विचार करते हुए निराला की निगाह चारों तरफ घूमकर अन्त में इसी गाँव पर आकर ठहर जाती है । इसी गाँव को लक्ष्य करके निराला ने लिखा था कि “गाँवों में अभी तक कोई स्वराज्य का नाम भी नहीं जानता, इसका हमें व्यक्तिगत अनुभव है ।” यह उन्होंने लिखा था सन् ’२६ में (अक्तूबर ’२६ की ‘सुधा’ में प्रकाशित टिप्पणी में) । सन् ’३०-’३१ के आन्दोलन के दौरान इस गाँव के लोगों की चेतना में मौलिक परिवर्तन हुआ, उनमें नए आत्म-सम्मान की भावना पैदा हुई । इस परिवर्तन को लक्ष्य करके निराला ने ‘अलका’ (’३२-’३३) में लिखा, “किसानों का सबसे बड़ा कसूर यह कि वे पहले की तरह नहीं डरते, लगान के अलावा वाजिव-उल-अर्ज से अधिक जो रकम और परिश्रम किसानों से लिया जाता था—हली, भूसा, रस, पुआल, सिंचाई का काम आदि, अब नहीं देते; और ऐसा देखते हैं, जैसे परम मित्र हों ।” (अलका, पृ. १२८)

वह वाजिव-उल-अर्ज भी खूब है ।

चतुरी ने निराला से पूछा, “काका, जमींदार के सिपाही को एक जोड़ा हर साल देना पड़ता है । एक जोड़ा भगतवा देता है, एक जोड़ा पंचमा । जब मेरा ही जोड़ा मजे में दो साल चलता है, तब ज्यादा लेकर कोई चमड़े की वरवादी क्यों करे ?”

निराला ने उत्तर दिया, “चतुरी, इसका वाजिव-उल-अर्ज में पता लगाना होगा । अगर तुम्हारा जूता देना दर्ज होगा, तो इसी तरह पुस्त-दर-पुस्त तुम्हें जूते देते रहने पड़ेंगे ।”

अलका के किसानों की तरह चतुरी भी अपने अधिकारों के प्रति सचेत हो गया है । वह मुकदमा लड़ता है और अंत में उन्नाव से लौटकर निराला से कहता है : “काका, जूता और पुर वाली बात अब्दुल-अर्ज में दर्ज नहीं है ।”

यह हुई किसान-आन्दोलन में वाजिव-उल-अर्ज (चतुरी के अब्दुल-अर्ज) की भूमिका ।

यह बात '३२-३३' की है। सन् '३८' में जब सुमित्रानंदन पंत ने 'हंपाभ' निकाला, तब वाजिव-उल-अर्ज की बात पुरानी हो चुकी थी। निराला ने अपना लघु उपन्यास चमेली लिखा; उसमें उन्होंने दिखाया कि चतुरी के भाई-बंधु जमींदार से सीधी टक्कर लेने लगे हैं। सन् '४५-४६' में—नए पत्ते की कविताओं के गाँव में—यह संघर्ष और तेज होता है। गाँव में डिण्टी, दरोगा और अन्य कई अफसर आते हैं। जमींदार का गोड़इत दूध डकट्टा करने निकलता है। बदलू अहीर से झगड़ा होता है। गोड़इत नाक पर धूँसा खाकर गिर पड़ता है, बदलू अहीर के तरफदार डकट्टा हो जाते हैं।

मन्नी कुम्हार, कुल्ली तेली, भकुआ चमार,
लुच्छू नाई, बली कहार, कुल टूट पड़े,
कुछ नहीं हुआ, कुछ नहीं हुआ, होने लगा।

(‘डिण्टी साहब आए’)

इस घटना का यह अर्थ नहीं कि किसान विजयी हुए और जमींदारी-प्रथा का खात्मा हो गया। वह घटना इस बात की ओर संकेत भर करती है कि किसानों की चेतना में परिवर्तन हुआ है, उनका संगठन किया जा सकता है और वे संघर्षों की नई मजिलें पार कर सकते हैं। जमींदार का आतंक अपनी जगह कायम है।

जमींदार के सिपाही की
लाठी का गूला, लोहा बँधा,
दरवाजे गढ़ा कर जाता है।

(‘छलांग मारता चला गया’)

लाठी का यह लोहा बँधा गूला जो किसान के दरवाजे गढ़ा कर जाता है, जमींदारी आतंक का प्रतीक है और वस्तुस्थिति का सही प्रतीक है।

‘भीगुर डटकर बोला’ कविता में जमींदार का सिपाही किसान-सभा के सदस्यों पर गोली चलाता है।

सन् '२४' से '४६' तक—‘तुझे बुलाता कृपक अधीर’ से लेकर ‘भीगुर डटकर बोला’ तक—निराला की कविताओं, कहानियों और उपन्यासों में चित्रित किसान भारत के स्वाधीनता-आन्दोलन के उतार-चढ़ाव का नक्शा प्रस्तुत करते हैं। विप्लवी वीर को पुकारने से शुरुआत करके वे डटकर बोलने की मंजिल तक पहुँचते हैं। हिन्दी साहित्य में प्रेमचन्द और निराला दो ऐसे साहित्यकार हैं जो स्वाधीनता के आन्दोलन में किसानों की भूमिका पर ध्यान केन्द्रित करते हैं।

कांग्रेस की अपेक्षा निराला की सहानुभूति क्रान्तिकारियों के प्रति अधिक थी। निराला और क्रान्तिकारियों के दृष्टिकोण में अन्तर यह था कि निराला दो-चार अंग्रेजों या उनके देशी सहायकों को मारने के बदले किसानों को संगठित करके उन्हें स्वाधीनता-आन्दोलन में शामिल करना ज्यादा आवश्यक समझते थे। निराला को कांग्रेस से सहानुभूति थी किन्तु जहाँ कांग्रेस जमींदारों से समझौता करती थी, वह उसकी आलोचना करते थे। निराला को कम्युनिस्ट पार्टी से सहानुभूति ही

नहीं, आशा भी थी कि वह किसानों को संगठन करके जमींदारों और पुलिस की आतंक खत्म करेगी। उनकी यह आशा पूरी न हुई। मेरठ-षड्यंत्र से लेकर एक की दो कम्युनिस्ट पार्टियाँ बनने तक मज़दूरवर्ग के क्रान्तिकारी नेताओं ने असंख्य पृष्ठ इस वहस को लेकर रंगे हैं कि भारतीय पूँजीपतियों में कब और कितने साम्राज्यवाद से मिल गए। दो पार्टियाँ बनने पर इस तरह के दस्तावेजों की पृष्ठ-संख्या में और भी वृद्धि हुई। ब्रिटिश साम्राज्यवाद का मूल सामाजिक आधार भारत के राजा और जमींदार हैं, इस सामंती आधार को खत्म किए बिना साम्राज्यवाद के आर्थिक, राजनीतिक और सांस्कृतिक प्रभुत्व (अथवा प्रभाव) को खत्म नहीं किया जा सकता, सामन्ती अवशेष खत्म किए बिना न तो भारत का पूँजीवादी विकास सम्भव है, न समाजवादी—इस मूल प्रश्न पर क्रान्तिकारी दस्तावेजों में बहुत कम लिखा गया, जितना लिखा गया है, उस पर आचरण और भी कम किया गया है। क्रान्तिकारी नेताओं से कौन कहे कि प्रेमचन्द और निराला भी कुछ ऐसा लिख गए हैं जिससे वे राजनीति में कुछ सीख सकते हैं।

राजनीति की तरह प्रगतिशील साहित्य के विकास के लिए भी निराला का किसान-सम्बन्धी दृष्टिकोण, उनकी विचारधारा महत्वपूर्ण है। देश की बहुसंख्यक जनता से कटे हुए अनेक साहित्यकार अहंकार की तलैयाँ में डुबकी लगाकर बहुत-सा आक्रोश का कीचड़ बटोर लाए हैं किन्तु इससे देश में कोई बहुत बड़ा सांस्कृतिक परिवर्तन नहीं हो गया। इसीलिए निराला जैसे साहित्यकारों की विचारधारा का अध्ययन करना आज और भी आवश्यक है।

द्विज और शूद्र

भारतीय समाज में जाति-पाँति, ऊँच-नीच के भेदभाव, छुआछूत से कौन परेशान नहीं है? सबसे ज्यादा परेशान वे हैं जो इस भेदभाव से सबसे ज्यादा फायदा उठाते हैं।

जाति-पाँति का भेदभाव भारतीय समाज पर आसमान से नहीं टपक पड़ा। वह सामन्ती व्यवस्था के साथ उत्पन्न होता है, उसके खात्मे से ही उसके खत्म होने की वारी आती है। भारत में सामन्ती व्यवस्था जहाँ जितनी मजबूत रही है, वहाँ जाति-पाँति का भेदभाव भी उतना ही दृढ़ रहा है। ब्रज को देखते अवध में, भोजपुरी क्षेत्र को देखते मिथिला में इस तरह का भेदभाव अधिक मिलेगा। इसका कारण यह है कि ब्रज और भोजपुरी क्षेत्र की तुलना में अवध और मिथिला सामन्ती व्यवस्था के गढ़ रहे हैं।

जाति-पाति भारतीय समाज ही नहीं, उस प्रत्येक समाज की विशेषता है, जिसका गठन सामन्ती व्यवस्था के अनुरूप हुआ हो।

सामन्ती व्यवस्था में खाने-पहनने की चीजें मशीनों से नहीं, हाथ से, बड़े पैमाने पर नहीं, छोटे पैमाने पर, कारखानों में नहीं, खेत, घर या दूकान पर तैयार की जाती है। हल-माची की खेती से लेकर चरखे-करघे की कताई-बुनाई तक हर उद्योग में पूरा कुटुम्ब शामिल होता है। जो पेशा बाप का, वही बेटे का। इस तरह पेशे के हिसाब से जातियाँ बनती हैं; पेशे का आधार होता है कुटुम्ब, इसलिए जो जाति बाप की होती है, वही उसके बेटे की होती है। समाज में जो हाथ से खाने-पहनने की चीजें पैदा नहीं करता, वह ऊँचा समझा जाता है, जो हल चलाता है, कपड़े बुनता है, जूते गाँठता है, वह नीच समझा जाता है।

जिस देश में सामन्ती व्यवस्था ज्यादा दिन तक रही, उसमें जाति-प्रथा भी सबसे ज्यादा टिकाऊ हुई, उसकी संकीर्णता भी अन्य देशों को देखते बहुत ही घृणित रूपों में प्रकट हुई, जैसे भारत में।

भारत में जितने पेशे हैं, उससे ज्यादा जातियाँ हैं। इसका कारण यह है कि बहुत-से कबीले—जाट, गूजर, अहीर इत्यादि—जब वर्ण-व्यवस्था में शामिल हुए तब अपने पुराने नामों का व्यवहार पहले की तरह करते रहे। जिन जातियों के नाम पेशे पर पड़े हैं, उनमें भी अनेक उपभेद मिलते हैं और इन उपभेदों का भी वही कारण है : कहीं-न-कहीं उपभेदों में उन कबीलों की स्मृति सुरक्षित है, जिनसे इन जातियों का निर्माण हुआ है।

जातियाँ चाहे जितनी हो, सामन्ती समाज में मुख्य भेद होता है द्विज और शूद्र में। खाने-पहनने की चीजें जुटाते हैं शूद्र; शूद्रों के परिश्रम से लाभ उठाकर युद्ध करने, शास्त्र रचने और व्यापार करने वाले होते हैं द्विज।

भारत में अंग्रेजों के आने से बहुत पहले यहाँ वर्ण-व्यवस्था टूटने लगी थी। पौराणिक गाथाओं में कलियुग के आने पर जो खेद प्रकट किया गया है, उसका रहस्य है वर्ण-व्यवस्था का विनाश। देशव्यापी भक्ति-आन्दोलन की प्रमुख विशेषता रही है—ऊँच-नीच के भेदभाव का विरोध, मनुष्य-मात्र की समानता की घोषणा। संस्कृत का माध्यम छोड़कर जब लोकभाषाओं में साहित्य रचा जाने लगा, तब संस्कृति पर द्विजों—विशेषकर ब्राह्मणों—का एकाधिकार भी सशङ्क हो गया। संस्कृत में शूद्र कवियों की संख्या नगण्य है, तो हिन्दी, मराठी, तमिल आदि भाषाओं में ऐसे अनेक कवि अग्रगण्य हैं। वे संत कहलाए और उच्च वर्णों द्वारा पूजे गए। रैदास के कुटुम्ब में लोग मुर्दा जानवर ढोंते थे किन्तु अपनी साधना के बल पर वह आचारवान विप्रों द्वारा पूजे गए।

जाके कुटुम्ब सब ढोर ढोवंत
फिरहिं अजहुं वानारसी आसपासा ।
आचार सहित विप्र करहिं दँडउति
तिन तनै रविदास दासानुदासा ।

भारत में अंग्रेजी राज का कायम होना यदि वास्तव में कोई प्रगतिशील कार्य होता तो यहाँ के साहित्य में रैदास जैसे संतों की वाढ़ आ जाती। किन्तु इसके विपरीत हुआ यह कि उनकी संख्या में तेज़ी से कमी हुई और यह शोध का विषय है कि अंग्रेजी राज के डेढ़ सौ वर्षों में कितने साहित्यकार शूद्र वर्ण में जन्म लेकर भी पुराने संतों की तरह समाज में पूजे गए।

जाति-पाँति, ऊँच-नीच का भेदभाव सामन्ती व्यवस्था की देन है। अंग्रेज जब सामन्ती व्यवस्था को पाल रहे थे, उसे अपनी राजसत्ता का मुख्य सामाजिक आधार बना रहे थे, तब जाति-पाँति का भेदभाव मिटता कैसे? अंग्रेजी राज में उसे नया जीवन मिला, टूटती हुई सामाजिक रूढ़ियाँ एक बार फिर मजबूत हुईं। शूद्रों की वेगार से लाभ उठाते थे ज़मींदार; ज़मींदारों के संरक्षक थे अंग्रेज; इसलिए ऊँच-नीच के भेदभाव को दृढ़ करने वाले हुए अंग्रेज। उनके शासन में देशी सामन्त और विदेशी पूँजीपति के दोहरे शोषण से भारत की निम्न जातियाँ भयानक रूप से त्रस्त हो उठीं। उनके इस त्रास ने निराला के मर्म को छू लिया था, उनके हृदय की समस्त करुणा इन दीन-जनों की ओर प्रवाहित हो गई थी।

करुणा तो औरों की भी प्रवाहित हुई थी, निराला की विशेषता थी उनसे तादात्म्य, उन्हें नीच कहने-समझने वालों के प्रति आक्रोश, ऊँच-नीच के भेदभाव पर टिकी हुई व्यवस्था को ध्वस्त करने के लिए युवकों का आह्वान। चतुरी के लड़के अर्जुन चमार के लिए निराला ने 'मेरे मित्र' शब्दों का प्रयोग किया था (जुलाई '३० की 'सुधा' में गिरिजादत्त शुक्ल गिरीश के उपन्यास 'अरुणोदय' की समीक्षा में)। गाँव की प्रथा के अनुसार चतुरी निराला के भतीजे थे; इस तरह अर्जुन उनके नाती हुए। उनके लिए निराला ने 'मित्र' शब्द का प्रयोग किया था।

डलमऊ में जब "चमार, पासी, धोवी और कोरी दोने में फूल लिए हुए" निराला के सामने रखने लगे, "डर के मारे हाथ पर नहीं दे रहे थे कि कहीं छू जाने पर मुझे नहाना होगा", तब निराला का मन ग्लानि से भर गया और वह स्वयं से पूछने लगे— तुम कितने बड़े क्रान्तिकारी हो, इनके लिए तुमने क्या किया है?

निराला ने उन चमार, पासी, धोवी और कोरी लड़कों से कहा, "आप लोग अपना-अपना दोना मेरे हाथ में दीजिए, और मुझे उसी तरह भेंटिए, जैसे मेरे भाई भेंटते हैं।"

निराला के चिन्तन की विशेषता यह थी कि उनके लिए सामाजिक क्रान्ति शुरू होती थी इन निम्न जातियों से और राजनीतिक आन्दोलन की सफलता के लिए वे इस सामाजिक क्रान्ति को अनिवार्य मानते थे। निराला के लिए अछूतोंद्वारा कोई 'रचनात्मक कार्यक्रम' न था जो राजनीतिक आन्दोलन से छूट्टी मिलने पर फुर्सत के वक्त अपना लिया जाता। निराला के लिए जाति-प्रथा का विनाश और समानता के आधार पर समाज का पुनर्गठन एक राजनीतिक कर्तव्य था। उसे पूरा किए बिना राष्ट्रीयता का विकास असम्भव था।

जो ब्राह्मण और क्षत्रिय अपनी उच्चता का दंभ नहीं छोड़ते, जो अन्त्यजों को

समान अधिकार नहीं दे सकते, वे नए भारत का निर्माण भी नहीं कर सकते । निराला ने लिखा—“हमारी राजनीतिक दुर्बलता यही पर है। यही से हमें समाज—जातीय समाज—भारतीय समाज की नींव डालनी है। उसी की मजबूती हमारे राष्ट्र की दृढ़ता है।” (‘सुधा’ १६ अगस्त, ’३३; सपा. टि.—१)

सामाजिक क्रान्ति के बिना राजनीतिक आन्दोलन दुर्बल रहेगा। राष्ट्र की दृढ़ नींव तब पड़ेगी जब जाति-प्रथा मिटाकर नए सिरे से समाज का गठन होगा। निराला की यह धारणा कितनी सच थी, यह १९७० के स्वाधीन भारत को देखकर अच्छी तरह समझ में आ जाता है।

निराला ने कहा कि देश के नेता जिन आर्थिक और राजनीतिक लक्ष्यों को लेकर आगे बढ़ रहे हैं, उनसे इस सामाजिक क्रान्ति का सामंजस्य करना चाहिए। “जो समाज पुराना है, हारा हुआ है, वह कितनी भी प्राचीन विभूतियों से युक्त हो, वह नवीन युग के लिए मृत है। उसी से पहले हमें लड़ना था। लड़कर परास्त करना था। परास्त कर नए समाज को सजीव और बहुजनों वाला बनाना था। तब हम राष्ट्र का पहला सोपान तय करते। इसी समाज से राष्ट्र की बल मिलता। यही समाज राष्ट्र का समाज है।” (उप.) निराला की इस संपादकीय टिप्पणी का शीर्षक है—‘राजनीति के लिए सामाजिक योग्यता।’ इस शीर्षक के अनुरूप ही उन्होंने राष्ट्रीयता से समाज के पुनर्गठन का सम्बन्ध जोड़ा है। (इससे पहले १ अगस्त, ’३३ की ‘सुधा’ में ‘राजनीति और समाज’ शीर्षक टिप्पणी में भी इसी सम्बन्ध पर जोर है।)

राष्ट्रीय आन्दोलन में जैसे बहुत से जमींदार शामिल थे, जो वर्ग-स्वार्थ छोड़ने को तैयार न थे, वैसे ही उसमें बहुत से कुलीनता-प्रेमी सज्जन भी थे जो शूद्रों के मुकाबले अपनी द्विजत्व वाली प्रतिष्ठा में कोई कटौती करने को तैयार न थे। इनका तर्क था कि वर्णव्यवस्था मिट जाएगी तो समाज में भ्रष्टाचार फैल जाएगा क्योंकि प्रत्येक वर्ण और जाति के अपने संस्कार हैं, जो सदियों से चले आए हैं और एक दिन में मिट नहीं सकते। निराला ने इन लोगों के लिए लिखा :

“जो लोग यह तर्क उपस्थित करते हैं कि इस तरह भ्रष्टाचार पैदा होगा, वे मूर्ख हैं; फिर कहिए, हम फिर कहते हैं, वे मूर्ख हैं। अगर आप नहीं जानते, तो विश्वास कीजिए, वे मूर्ख हैं। जो मनुष्य देश के सभी मनुष्यों को अपने बराबर समझता है, वह अगर भ्रष्टाचार फैलाता है, तो मनुष्य की उच्चता का, सदाचार का कोई प्रमाण नहीं।” (उप.)

दंभियों के प्रति निराला का यह आक्रोश-प्रदर्शन था। उनके लिए सबसे बड़ा धर्म था—अन्त्यजों को द्विजों के बराबर स्थान देना; इसी मार्ग से वे विभिन्न धर्मावलंबियों को भी एक ही व्यवस्था के अन्तर्गत सगठित करने का स्वप्न देखते थे। कुछ वर्ष पूर्व सुनने में आया था कि कुछ समाजवादी युवक निम्न जातियों को ऊपर उठाने के लिए उन्हें जनेऊ पहना रहे हैं। निराला का तर्क था कि इससे बड़प्पन का मिथ्या भाव पैदा होता है; जो कल तक नीच समझा जाता था, वह जनेऊ

पहनकर दूसरों को नीच समझने लगता है।

“इसलिए तोड़कर फेंक दीजिए जनेऊ, जिसकी आज कोई उपयोगिता नहीं, जो वड़प्पन का भ्रम पैदा करता है, और समस्वर से कहिए कि आप उतनी ही मर्यादा रखते हैं, जितनी आपका नीच-से-नीच पड़ोसी, चमार या भंगी रखता है। तभी आप महामनुष्य हैं।”

“मित्रवर, देश को ऐसे ही महापुरुषों, ऐसी ही महाशक्तियों की आवश्यकता है। यही लोग राजनीति की जड़ सुदृढ़ कर सकते हैं; त्याग, तपस्या तथा अध्यवसाय द्वारा देश के मूर्खों को शिक्षा दे सकते हैं, समाज को राजनीति के लिए उपयुक्त बना सकते हैं; और सब भ्रम है, सारी वहस मिथ्या है, सारी स्कीम इन्द्रजाल है, सारा व्यक्तित्व दूसरों को गुलाम बनाने का बोझ है।” (उप.)

यह उस वीते हुए युग की आवाज़ है जिसमें निराला ने देवी और चतुरी चमार, प्रेमचंद ने गोदान और कफन की रचना की थी। यह उस साहित्य की आवाज़ है जो राष्ट्रीय स्वाधीनता-आन्दोलन से भारत की निम्नतम जातियों को अपने अन्दर समेट लेने का आग्रह कर रहा था लेकिन जिसकी वह आवाज़ राजनीतिज्ञों ने सुनी नहीं। निराला इस अर्थ में युगद्रष्टा थे कि तमाम राजनीतिज्ञों की अपेक्षा वह स्पष्ट देख रहे थे, और बार-बार घोषित कर रहे थे, कि व्यापक सामन्त-विरोधी क्रान्ति के बिना भारत का साम्राज्य-विरोधी आन्दोलन कभी पूरी तरह सफल नहीं हो सकता।

वैसे तो श्रेष्ठता का भाव सभी द्विजों में था, किन्तु उसकी मात्रा ब्राह्मणों में सबसे अधिक थी। निराला ने इस दंभ और पाखंड की जोरदार आलोचना की, और अनेक बार की। स्वामी दयानन्द सरस्वती के समाज-सुधारों का उल्लेख करते हुए लिखा, “ब्राह्मणों की ठग-विद्या के सम्बन्ध में भी स्वामीजी ने लिखा है। आज ब्राह्मणों की दृष्टपूर्ण मूर्खता से अपरापर जातियों को क्षति पहुँच रही है। पहले पढ़े-लिखे होने के कारण ब्राह्मणों ने श्लोकों की रचना कर-करके अपने लिए बहुत काफी गुंजाइश कर ली। उसी के परिणामस्वरूप वे आज तक पुजाते चले आ रहे हैं।” (‘सुधा’, १६ अक्तूबर, ’३३, ‘प्रबन्ध प्रतिमा’, पृ. ५७) इस संदर्भ में स्वामीजी ने एक श्लोक की चर्चा की थी, जिसका भाव यह था : संसार देवताओं के अधीन है, देवता मंत्रों के अधीन है, मंत्र ब्राह्मणों के अधीन हैं, इसलिए ब्राह्मण ही देवता हैं। इस पर निराला की टिप्पणी है, “लोगों से पुजाने का यह पाखंड बड़ी ही नीच मनोवृत्ति का परिचय है।” (उप.)

निराला वर्णव्यवस्था की उपयोगिता अथवा व्यर्थता इतिहास के सन्दर्भ में देखते थे। उनका विचार था, किसी समय यह वर्णव्यवस्था आवश्यक थी और इस व्यवस्था के अन्तर्गत ब्राह्मणों ने सांस्कृतिक क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण कार्य किया था। किन्तु यह व्यवस्था शताब्दियों से टूट रही थी और बीसवीं सदी में उसे पूरी तरह निर्मूल किए बिना सामाजिक प्रगति संभव न थी। “अब प्रकृति ने वर्णाश्रम-धर्म के सुविशाल स्तंभों को तोड़ते-तोड़ते पूर्णरूप से चूर्ण कर दिया है।” (‘सुधा’,

१ दिसम्बर १९३३; 'प्रबन्ध प्रतिमा', पृ. ७६)

वर्णव्यवस्था के विरुद्ध निराला का एक प्रिय तर्क यह था कि पराधीन देश के नागरिकों में न ब्राह्मण होते हैं, न क्षत्रिय; दास होने के कारण वे सब समान रूप से शूद्र हो जाते हैं। "म्लेच्छ-शासन में रहने का 'स्मृति' में निषेध है, क्योंकि इससे जाति में संस्पर्श दोष आ जाते हैं। आर्य-जाति अनार्य संस्कारों में पड़कर अनार्य हो जाती है। हमारे यहाँ ऐसा ही हुआ। चिरकाल से म्लेच्छ-संसर्ग ने जाति को पूर्व स्थान से च्युत कर दिया। रक्षा के लिए अनेक प्रकार की चेष्टाएँ होती रहने पर भी आचार-विचार, वेशभूषा और भाषा तक में म्लेच्छों के चिह्न आ गए। पर उच्च वर्ण वालों ने फिर भी अपनी धार्मिक अकड़ न छोड़ी। पराधीन जाति शूद्रत्व को प्राप्त करती है, यह विश्वास उसे न हुआ।" ('सुधा', नवम्बर '३२; संपा. टि.—'हिन्दुओं का जातीय संगठन')

म्लेच्छ-शासन में मुसलमानों की हुकूमत के अलावा निराला अंग्रेजी राज को भी गिनते थे। "कर्मानुसार यहाँ ब्राह्मण-क्षत्रिय आदि हुए। अब म्लेच्छ-शासन में संस्पर्श-दोष से वे जातियाँ भी नष्ट हो गई हैं।" ('सुधा', मार्च '३३; संपा. टि.—५) यह तब नहीं, अब की स्थिति है।

अंग्रेजी राज में भुखमरी और बेकारी बढ़ रही थी, पुराने पेगें टूट रहे थे और जीविका की तलाश में अवध के ब्राह्मण-ठाकुर दूर परदेश की खाक छान रहे थे। ब्राह्मणत्व और क्षत्रियत्व पर गर्व करने का कोई भी प्रत्यक्ष आधार न रह गया था, फिर भी पुराना वर्ण-दंभ छूटता न था। इस दंभ पर निराला को हँसी आती थी, क्रोध भी आता था। "उदाहरणार्थ कलकत्ता, बंबई, कानपुर और दिल्ली को लीजिए। यहाँ भारत के सब वर्णों के लोग मिलेंगे, सब पराधीन। समाज में ब्राह्मण कहलाने वाले लोग जूते तक की दूकान करते हैं। बालकराम शुक्ल सुर्ती और जूदों के जूहर से देश को जर्जर करने का इरादा गाँठकर, कामयाब होने पर भी, शुक्ल नहीं रह सकते।... शहरों में सब वर्णों के लोगों की एक ही पराधीन-वृत्ति गति है, जिसका दंभ भी लोग आपस में बैठकर करते हैं।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १३६-४०)

इस स्थिति से दो निष्कर्ष निकाले जा सकते हैं। एक यह कि भारत की प्रगति के लिए वही आदर्श वर्ण-व्यवस्था फिर स्थापित की जाय जिसके अन्तर्गत प्राचीन-काल में उसने प्रगति की थी। दूसरा यह कि वर्णव्यवस्था को निर्मूल करके सदियों के सताए हुए शूद्रों को ऊपर उठने का अवसर दिया जाय। निराला ने पहले निष्कर्ष को ठुकरा दिया, दूसरे को अपनाया और अनेक निबन्धों और टिप्पणियों में शूद्रों में छिपी हुई शक्ति के विकास पर जोर दिया।

"अतः अब जिस जागरण की आशा से पूर्वाकाश अरुण हो रहा है, उसमें सबसे पहले तो वे ही जातियाँ जागेंगी, जो पहले की सोई हुई—शूद्र, अन्त्यज जातियाँ हैं। इस समय जो उनके जागने के लक्षण हैं, वही आशाप्रद है, और जो ब्राह्मण-क्षत्रियों में देख पड़ते हैं, वे जागने के लक्षण नहीं, वह पीनक है—स्वप्न के प्रलाप हैं। विरासत में पहले के गुण अब शूद्र और अन्त्यज ही अपनावेंगे। यहाँ की सभ्यता

के ग्रहण का क्षेत्र वहीं तैयार है। ब्राह्मण और क्षत्रियों में उस पूर्व-सभ्यता का ध्वंसावशेष ही रह गया है। उनकी आँखों का वह पूर्व-स्वप्न अब शूद्रों तथा अन्त्यजों के शरीरों में भारतीयता की मूर्तियों की तरह प्रत्यक्ष होगा।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २३६)

और भी—“जो शूद्र या अछूत इस देश में सदियों से उच्च वर्णवालों की सेवा करते आ रहे हैं, वे केवल सेवा करते रहें, यही विचार अधिकांश उच्चवर्ग वालों के मस्तिष्क में रहे। उन्हें भी उन्नत होकर ब्राह्मण और क्षत्रियों की तरह समाज में मान्य होना है।...जो लोग प्रतिभाशाली थे, वे जानते थे कि भविष्य में जाति की बागडोर ब्राह्मण-क्षत्रियों के हाथ में नहीं रह सकती। क्योंकि यह जातीय समीकरण का युग है। अब सब जातियाँ समान तथा मर्यादा में बराबर हैं। जो सदियों से सेवा करती आ रही है, उन्हीं जातियों में यथार्थ मनोबल है। जब तक उनका उत्थान न होगा, भारत का उत्थान नहीं हो सकता। देश के लिए सच्चे सेवाभाव से ये ही जातियाँ काम कर सकती हैं।” (‘सुधा’, नवम्बर ’३२; संपा. टि.—‘हिन्दुओं का जातीय संगठन’)

समाज में ऊँच-नीच का भेदभाव मिटाने के लिए अनेक आन्दोलन हुए और निराला ने उन सबका समर्थन किया किन्तु वह उनसे अलग और उन सबसे आगे भी थे, क्योंकि शिखासूत्र त्यागकर—आचार और विचार दोनों दृष्टियों से—वह द्विज और शूद्र की समानता घोषित कर रहे थे, रूढ़िवादी द्विज-समाज की छाती पर पाँव रोपे हुए बार-बार ललकार रहे थे, ‘तुमसे कुछ न होगा, भारत का उद्धार शूद्र जातियाँ ही करेंगी।’

निराला जिन दिनों वर्ण-व्यवस्था पर विचार कर रहे थे, उन दिनों शूद्रों में धनी-निर्धन का भेद स्पष्ट न हुआ था, विशेषकर बैसवाड़े में, जहाँ की समाज-व्यवस्था से वह सबसे अच्छी तरह परिचित थे। स्वाधीन भारत में यह भेद काफी स्पष्ट हो गया है और अब निम्न जातियों के मालदार चौधरी विरादरी और भाईचारे के नाम पर अपने गरीब भाइयों को गोलबंद करके अपने आर्थिक और राजनीतिक प्रभुत्व को दृढ़ करते हैं। किन्तु सन् ’३०-’३२ में भी यह प्रक्रिया तो स्पष्ट थी कि उच्च वर्णों में गरीबी फैल रही है और जमींदार का मुकाबला करने के लिए सभी गरीब किसानों की एकता जरूरी है, उनका जन्म चाहे उच्च वर्ण में हुआ हो, चाहे शूद्र वर्ण में।

अलका के गाँव में शूद्रों की संख्या अधिक है। कुछ ब्राह्मण हैं, जो अत्यन्त दरिद्र होने के कारण बकरियाँ पालते हैं और उनके बच्चे कसाइयों के हाथ बेचते हैं। दो-तीन घर हल जोतने वाले ब्राह्मणों के भी हैं। ब्राह्मण होने के कारण ये पूज्य माने जाते हैं किन्तु “इधर पासियों का प्राधान्य होने पर उन्हीं की प्रभुता मानकर रहते हैं।” (पृ. ७०) पासियों के प्राधान्य का यह अर्थ नहीं है कि गाँव में सामाजिक क्रान्ति हो गई है। वीरन पासी छः भाई हैं, सबके जवान लड़के हैं, “रात को सबकी निगरानी होती है। मशहूर वदमाश। गाँव में हाथी मारकर ले

आएँ, हज़म हो जाय।” (पृ. ५६) ऐसे लोगों के सहारे गरीब किसान जमींदारी शासन से मुक्त नहीं हो सकते; दरअसल “जमींदार भी इन्हे मानता है।” (पृ. ६०) जमींदार का सिपाही जब गरीब किसान बुधुआ को पकड़कर ले चला, तब उसने वीरन को पुकारा, “पर वीरन ने सुनकर भी न सुना”। (पृ. ६२)

इसी गाँव के दरिद्र ब्राह्मणों की तरह बिल्लेसुर बकरिहा के नायक है। वह भी बकरियों का कारोबार करते हैं और इनके गाँव में भी पासियों का प्राधान्य है। एक लड़का उनकी बकरियाँ देखकर कहता है, “पासियों को खबर कर दी जाय तो नाले में मारकर निको लेगे।” गाँव में किसानों की एकता का आधार शूद्रत्व नहीं, उनकी निर्धनता है। ‘महगू महगा रहा’ कविता में जैसे वहेना, कुम्हार, डोम, कोरी, पासी, चमार ‘जमींदार के वाहन’ हैं, वैसे ही गंगापुत्र, पुरोहित, महाब्राह्मण इत्यादि, जो अपने को द्विज कहते हैं। ‘अलका’ में जैसे शहर के पढ़े-लिखे युवक गाँव में जाकर किसानों का संगठन करते हैं, वैसे ही ‘महगू महगा रहा’ कविता के गाँव में—हमारे अपने हैं यहाँ बहुत छिपे हुए लोग।

निराला की रचनाओं से स्पष्ट है कि किसान आन्दोलन की सफलता के लिए शूद्र और द्विज—सभी वर्णों के निर्धन किसानों की एकता जरूरी है और इन किसानों से शहर के शिक्षित युवकों का सहयोग आवश्यक है। चतुरी चमार में स्वयं निराला शिक्षित युवकों के प्रतिनिधि बनकर चतुरी तथा गाँव के निर्धन किसानों से सहयोग करते हैं। चतुरी की लड़ाई जमींदार से है; अलका में बुधुआ लोध की लड़ाई जमींदार से है। निराला की रचनाओं से यह भी स्पष्ट होता है कि जमींदारों का प्रभुत्व खत्म किए बिना निर्धन किसान को शूद्रत्व से मुक्ति नहीं मिल सकती।

वर्णव्यवस्था सम्बन्धी लेखों में निराला ने इस व्यवस्था के खोखलेपन, वर्तमान युग में उसकी नि.सारता, इस व्यवस्था के कारण निर्धन ब्राह्मणों में फैले हुए मिथ्या, अहंकार और दंभ का चित्रण किया और इस व्यवस्था की कड़ी आलोचना की। उन्होंने ऊँच-नीच के भेदभाव को मिटाने का काम राजनीतिक कर्तव्य के रूप में स्वीकार किया, राष्ट्रीय आन्दोलन की दृढता के लिए उसे आवश्यक माना। दलितजनो के प्रति गहरी सहानुभूति प्रकट करते हुए उन्होंने मैत्री और भाईचारे के आधार पर उन्हें अपने बराबर आसन दिया। उनका उद्धार अन्य वर्णों के गरीब किसानों के सहयोग से होगा—इस सत्य की ओर संकेत किया।

राष्ट्रीय स्वाधीनता-आन्दोलन कुछ लोगों के लिए अंग्रेजों को हटाने भर का आन्दोलन था; अंग्रेजों को हटाने के लिए समाज-व्यवस्था को बदलना आवश्यक न था। निराला का विचार इनके मत से भिन्न था। उनकी समझ में एक व्यापक सामाजिक क्रान्ति न केवल इसलिए आवश्यक थी कि पुरानी व्यवस्था सदियों पहले जर्जर हो चुकी है, वरन् इसलिए भी कि उसके बिना देश का राजनीतिक आन्दोलन शक्तिशाली न हो सकता था। इस राजनीतिक आन्दोलन का लक्ष्य क्या हो, उसे शक्तिशाली कैसे बनाया जाए, शिक्षित युवकों को सामाजिक क्रान्ति के लिए कौन-

से कदम उठाने चाहिए—इन सब समस्याओं को लेकर निराला ने जो कुछ लिखा था, वह राजनीतिज्ञों के दाँवपेंच से बहुत आगे की बात थी।

नारी की स्वाधीनता

समाज में द्विज और शूद्र का भेद उत्पन्न हुआ, तब उसके साथ स्त्री-पुरुष में छोटे-बड़े का भेद भी पैदा हुआ। पुराने कबीले टूटने पर नए श्रम-विभाजन के आधार पर जैसे वर्णव्यवस्था उत्पन्न होती है, वैसे ही श्रम-विभाजन के आधार पर स्त्री-पुरुष में छोटे-बड़े का भेद उत्पन्न होता है। स्त्री घर का काम करती है, पुरुष बाहर का काम करता है। सम्पत्ति का स्वामी पुरुष होता है, वह युद्ध करता है, शास्त्र रचता है, व्यापार करता है, स्वभावतः उसके काम के आगे स्त्री का घरेलू काम छोटा लगता है। शूद्रों में, जहाँ स्त्री पुरुष के साथ काम करती है, वह द्विज वर्ण की देवियों की तुलना में अधिक समर्थ होती है। जैसे वर्णव्यवस्था विश्वव्यापी है, वैसे ही नारी की पराधीनता। सामन्ती व्यवस्था जहाँ ज्यादा पुरानी और मजबूत होगी, वहाँ जाति-पाँति के भेदभाव की तरह स्त्री और पुरुष में छोटे-बड़े का भेद भी ज्यादा होगा। अवध और मिथिला की अपेक्षा ब्रज और पंजाब की देवियाँ अधिक स्वाधीन हैं, इसका यही कारण है। वर्णव्यवस्था की तरह स्त्री-पुरुष की सामाजिक असमानता कभी ऐतिहासिक रूप से अनिवार्य थी, सम्यता के विकास के लिए आवश्यक थी किन्तु उसकी वह भूमिका शताब्दियों पहले समाप्त हो चुकी। राष्ट्र के नए विकास के लिए आवश्यक था कि स्त्रियों को पुरुषों के समान अधिकार मिलें, पुरुषों के समान ही वे देश के सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन में भाग लें।

सामाजिक रूढ़ियाँ जैसे शूद्रों को दास बनाए हुए थी, वैसे ही वे स्त्रियों की पराधीनता का कारण भी थी। निराला ने लिखा, “प्राचीन शीर्णता ने नवीन भारत की शक्ति को मृत्यु की ही तरह घेर रखा है। घर की छोटी-सी सीमा में बँधी हुई स्त्रियाँ आज अपने अधिकार, अपना गौरव, देश तथा समाज के प्रति अपना कर्तव्य, सब कुछ भूली हुई हैं।” (प्रवन्ध प्रतिमा, पृ. १३१) प्राचीन शीर्णता अर्थात् प्राचीन समाज-व्यवस्था की रूढ़ियाँ—वही शूद्रों पर अत्याचार का कारण है, वही नारी की पराधीनता का।

समाज में ऊँच-नीच का भेद मिटाना निराला के लिए एक राजनीतिक कर्तव्य था, उसी तरह नारी के समान अधिकारों का संघर्ष स्वाधीनता-आन्दोलन का

अभिन्न अंग था। पुरुष घर के बाहर अंग्रेजों का दास, घर में उस दास पुरुष की दासी---नारी। इस दोहरी परतन्त्रता को खत्म किए बिना राष्ट्र कैसे स्वाधीन हो सकता है? निराला ने लिखा, “हम लोग स्वयं जिस तरह गुलाम हैं, उसी तरह अपनी स्त्रियों को भी गुलाम बना रखा है, वल्कि उन्हें दासों की दासियाँ कर रखा है। इस महादैन्य से उन्हें शीघ्र मुक्ति देनी चाहिए। तभी हमारी दासता की बेड़ियाँ कट सकती हैं।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १३४-३५)

न केवल भारत में वरन् आधुनिक यूरोप में भी रुढ़िवादियों का तर्क यह रहा है कि प्रकृति ने ही स्त्री और पुरुष को इस तरह बनाया है कि उनका कार्यक्षेत्र अलग-अलग रहे। स्त्री कोमल है, पुरुष कठोर है; इस भेद के अनुरूप उनके धर्म भी अलग-अलग हैं। निराला कहते हैं, वे दिन बीत गए जब स्त्री के लिए यह प्रशंसा की बात समझी जाती थी कि वह चित्रलिये कपि को देखकर डर जाती है। “परन्तु अब आवश्यकता है, हर एक मनुष्य के पुतले में, चाहे वह पुरुष हो या स्त्री, कोमल और कठोर दोनों भावों का विकास हो। अब दोनों के लिए एक ही धर्म होना चाहिए। पुरुष के अभाव में स्त्री हाथ समेटकर निश्चेष्ट बैठी न रहे। उपार्जन से लेकर संतानपालन, गृहकार्य आदि वह सँभाल सके, ऐसा रूप, ऐसी शिक्षा उसे मिलनी चाहिए। पहले दोनों के भाव और कार्य अलग-अलग थे, अब दोनों के भाव और कार्यों का एक ही में साम्य होना आवश्यक है।” (उप., पृ. १३०)

“इस तरह निराला ने स्त्री-पुरुष के दो धर्मों, दो कार्यक्षेत्रों वाली बात की जड़ ही काट दी। स्त्री का कार्य संतान-पालन है, उपार्जन भी। उपार्जन का कार्य पुरुष के अभाव में ही नहीं, उसकी उपस्थिति में भी आवश्यक है। स्त्रियों को स्वावलम्बी बनना चाहिए क्योंकि “स्वावलम्ब कोई पाप नहीं, प्रत्युत पुण्य है। हमारे देश के लोग इस समय आधे हाथों से काम करते हैं। उनके आधे हाथ निष्क्रिय हैं। जब स्त्रियों के भी हाथ काम में लग जाएँगे, कार्य की सफलता हमें तभी प्राप्त होगी।” (उप., पृ. १३४)

स्त्रियों की सामाजिक पराधीनता का मुख्य कारण उनकी आर्थिक पराधीनता है। पर-निर्मरता के कारण ही उन्हें घर की चहारदीवारी के भीतर बन्द रहकर अनन्त अत्याचार सहने पड़ते हैं। “उनके साथ जो पाशविक अत्याचार किए जाते हैं, उनका कोई प्रतिकार नहीं होता। वे चुपचाप आँसुओं को पीकर रह जाती हैं। उनका जीवन एक अभिशप्त का जीवन बन रहा है।” (उप., पृ. १३१)

निराला का कहना था कि इस घरेलू दासता का अन्त होना चाहिए। देश के राजनीतिक-सांस्कृतिक जीवन में पूरी शक्ति नहीं आ सकती जब तक समानता के आधार पर उसमें पुरुषों के साथ स्त्रियाँ भी भाग न लेंगी। उन्होंने लिखा, “अब घर के कोने में समाज तथा धर्म की साधना नहीं हो सकती। जमाने ने रुख बदल दिया है। हमारे देश की लड़कियों पर बड़े-बड़े उत्तरदायित्व आ पड़े हैं। उन्हें वायु की तरह मुक्त रखने में ही हमारा कल्याण है। तभी वे जाति, धर्म तथा समाज के लिए कुछ कर सकेंगी।” (उप., पृ. १३३)

सुद्धिवादियों का कहना था कि उच्च शिक्षा पुरुषों के लिए आवश्यक है; स्त्रियों को ज्यादा पढ़ा-लिखाकर क्या करना है? क्या उन्हें नौकरी करनी है? निराला का विचार था कि शिक्षा अपने आप में वांछनीय है; शिक्षित होकर स्त्रियाँ स्वावलम्बी बनें तो यह और भी अच्छा है। राष्ट्र के नए नागरिकों को जन्म देने वाली माताएँ अशिक्षित न रहनी चाहिए।

“महिलाओं की स्वतन्त्रता ही उनके जीवन की सब दिशाओं का विकास करेगी। हमें सिर्फ उनकी स्वतन्त्रता का स्वरूप बतलाना है, और यह भी सत्य है कि पुरुषों के निरादर करने पर भी स्त्री-शक्ति का विकास एक नहीं सकता, न वह अब तक कही सका है। चूँकि पुरुष निराधार स्त्रियों की अपेक्षा इस देश में अधिक समर्थ हैं, इसलिए हम स्त्री-स्वतन्त्रता के कार्य में पुरुषों से मदद करने के लिए कहते हैं, क्योंकि नारी ही भावी राष्ट्र की माता है। मूर्ख, पीड़ित और पराधीन माता से तेजस्वी, स्वतन्त्र और मेधावी बालक-बालिकाएँ नहीं पैदा हो सकतीं, जिससे राष्ट्र का सर्वांश जर्जर हो जाता है।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३२; संपा. टि.—६)

इस तरह स्त्रियों की स्वाधीनता का प्रश्न राष्ट्रीय स्वाधीनता के प्रश्न से सम्बद्ध था। किन्तु स्त्रियों की शिक्षा उन्हें योग्य माताएँ बनाने के लिए ही आवश्यक न थी; शिक्षित होकर उन्हें स्वावलम्बी भी बनना था और देश के आर्थिक जीवन में भाग लेना था। उन्होंने लिखा, “ज्ञान के बिना जीवन व्यर्थ है। निर्वाह होना कठिन है। स्वावलम्बन नहीं आता। स्वावलम्बन कोई पाप नहीं, प्रत्युत पुण्य है। हमारे देश के लोग इस समय आधे हाथों से काम करते हैं। उनके आधे हाथ निष्क्रिय है। जब स्त्रियों के भी हाथ काम में लग जाएँगे, कार्य की सफलता—हमें तभी प्राप्त होगी।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १३४)

आर्थिक पराधीनता के कारण ही समाज में दोहरी नैतिकता का जन्म होता है। स्त्रियों के लिए एक कानून है, पुरुषों के लिए दूसरा। पुरुष विधुर हो जाए तो दूसरा विवाह कर सकता था, विधुर हुए बिना भी एक से अधिक पत्नियाँ रख सकता था, धनी हुआ तो खेलों और वेश्याओं की कमी न थी, किन्तु स्त्री के विधवा हो जाने पर वह चाहता था कि स्वर्गीय पति को याद करते हुए वह शेष जीवन यों ही बिता दे। इस दोहरी नैतिकता से क्षुब्ध होकर निराला ने लिखा था, “‘सीता,’ ‘सावित्री,’ ‘दमयंती’ आदि की पावन कथाएँ आँखें मूंदकर लिख सकता हूँ। तब बीवी के हाथ ‘सीता’ और ‘सावित्री’ आदि देकर बगल में ‘चौरासी आसन’ दवाने वाले दिल से नाराज न होंगे। उनकी इस भारतीय संस्कृति को बिगाड़ने की कोशिश करके ही बिगाड़ा हूँ। अब ज़रूर सँभलूँगा।” (‘सुधा’, १ फरवरी ’३४—‘देवी’)

आर्थिक निर्भरता के कारण ही स्त्रियाँ घरों में बंद रहकर दबू और निस्सहाय बन गई थी। वे गुंडों से अपनी रक्षा न कर पाती थी, एक बार भ्रष्ट की जाने पर वेश्यावृत्ति अपनाने को विवश होती थी। इस बाहर के व्यभिचार के अलावा वे घर में अनेक प्रकार के व्यभिचार करने को विवश होती थी। ये सब ऐसी गोपनीय

वातें हैं जिनके बारे में कोई कुछ लिखना पसन्द नहीं करता। किन्तु निराला ने लिखा, “शहर और देहात, सब जगह, समाज की एक ही-सी पतित अवस्था है। भारतीयता, दिव्यता और सतीत्व आदि की जितनी बातें हैं, दिखलाऊं हैं। सती-प्रथा की तरह सतीत्व-प्रथा के उठ जाने का अगर कानून बन जाए, तो और-और देशों की महिलाओं की तरह यहाँ की सीता और पार्वती देवियों के भी चित्र देखिए। छिपे तौर पर कितना पाप होता है, यह किसी भी आँख-कान वाले से छिपा नहीं। मैं जहाँ रहता हूँ, उसके ही एक कोस के अन्दर सतियाँ ससुर, जेठ, भाई और पिता तक के साथ पति-सम्बन्ध स्थापित होने पर कम हिचकी।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १४०-४१)

शिक्षा के अभाव में समाज के भीतर अनेक कुरीतियाँ प्रचलित थी जिनसे सर्वाधिक हानि स्त्रियों की होती थी। पर्दा-प्रथा, बाल-विवाह आदि ऐसी ही कुरीतियाँ थी। निराला ने अन्य हिन्दी साहित्यकारों की तरह इनका विरोध किया। उनसे आगे बढ़कर उन्होंने इस बात पर जोर दिया कि स्त्रियों में बौद्धिक विकास की क्षमता वैसी ही है, जैसी पुरुषों में। कुरीतियाँ दूर करना ही काफी नहीं है। स्त्रियों में शिक्षा प्रचार आवश्यक है, जिससे वे ज्ञान के क्षेत्र में पुरुषों के साथ काम कर सकें। निराला स्वामी दयानन्द और आर्य समाज के प्रशंसक थे क्योंकि इनके प्रयत्न से स्त्रियों में शिक्षा-प्रचार हुआ था। उन्हें इस बात से विशेष प्रसन्नता थी कि “स्त्रीसमाज को उठाने वाले पश्चिमी शिक्षाप्राप्त पुरुषों से वह (स्वामी दयानन्द) बहुत आगे बढ़े हुए है” और “वह संसार और मुक्ति दोनों प्रसंगों में पुरुषों के ही बराबर नारियों को अधिकार देते हैं।” (उप., पृ. 62)

निराला स्वभावतः साहित्य में स्त्रियों के योगदान के प्रति बड़े सजग थे। वे हर प्रकार से उन्हें प्रोत्साहन देते थे और साहित्य के पूर्ण विकास के लिए इस योगदान को अत्यन्त आवश्यक मानते थे। सुभद्राकुमारी चौहान, महादेवी वर्मा आदि हिन्दी लेखिकाओं की चर्चा करते हुए उन्होंने लिखा था, “हिन्दी के नवीन युग-विकास को युवकों की तुलना में कम शक्ति इनसे नहीं प्राप्त हुई। कालिदास कला-विषय पर पति के मुकाबले उन्हें ‘प्रिय शिष्या ललिते कलाविधौ’ इस उक्ति से शायद प्राधान्य देना नहीं चाहते, और यह उस समय की शायद अधिक रसिकता रही हो; पर मुझे दोनों सम, बल्कि ललित कलाविधि में देवियाँ समधिक कुशल दीख पड़ती हैं।” (‘सुधा’, नवम्बर ’३४—‘श्री चकोरी जी की कविता’)

साहित्य में स्त्रियाँ पुरुषों के समकक्ष हैं, उनका योगदान युवक-कवियों से कम महत्वपूर्ण नहीं है, इसके सिवा साहित्य और कला में वे पुरुषों से और आगे बढ़ सकती हैं। जब सुमित्राकुमारी सिन्हा की पुस्तक ‘अचल सुहाग’ प्रकाशित हुई, तब निराला यह देखकर चकित हुए कि यह लेखिका पारिवारिक जीवन के सम्बन्ध में पुरानी घिसी-पिटी मान्यताओं को चुनौती दे रही है। उन्होंने पुस्तक की आलोचना करते हुए लिखा, “एक प्रतिष्ठित परिवार की महिला के कलम से ये जो मनोभाव इन कहानियों में निकले और परिपुष्ट हुए हैं, एकाएक एक पुराने पाठक को

ताजुब में डाल देते हैं। प्रेम के सम्बन्ध में बदलती हुई धारणा में महिलाओं की प्रतिनिधि की हँसियत से, कवयित्री सुमित्राकुमारी ने बड़ी निर्भीकता दिखलाई है। स्त्री के सम्बन्ध में पुरुष के विचार शुद्ध हों—अशुद्ध, प्राचीन हों—नवीन, स्त्री के विचारों के सामने मान्य नहीं हो सकते। यद्यपि यूरोप में एक सदी पहले से क्रिश्चियन आदर्श की नारी का मञ्चा उड़ाना शुरू हो गया था—नारी-स्वतन्त्रता की आवाज बुलन्द की गई थी, और वैज्ञानिक युग की प्रतिष्ठा के साथ-साथ स्त्रियों के स्वातन्त्र्य का महत्त्व बढ़ा था, फिर भी कल तक हिन्दुस्तान में ऐसी बात न थी। साहित्य के पृष्ठों में नारी का जो रूप था, वह बहुत-कुछ प्राचीन सम्बन्ध लिए हुए ही था।”

सुमित्राकुमारी सिन्हा की पुस्तक निराला के लिए मात्र एक साहित्यिक कृति नहीं थी। उसमें उन्होंने एक सामाजिक परिवर्तन की झलक देखी, नारी का विद्रोही स्वर सुना, जो पुरानी मान्यताओं का बोझ लादे हुए परिवार में घुट-घुटकर मरने को तैयार न थी। उन्होंने चेतावनी दी, “मुझे आशा है, हिंदीभाषी जनता इस पुस्तक से अपने घर की महिलाओं की मानसिक स्थिति समझेगी। और कर सके तो यथोचित करेगी, नहीं तो देवियाँ तो कमर कसकर तैयार हैं ही।” इस चुनौती में निराला के आह्लाद का स्वर भी मिला हुआ है; यह सोचकर वह प्रसन्न थे कि रुढ़िवादियों से जहाँ अभी तक वह अकेले लोहा ले रहे थे, वहाँ अब लेखिकाएँ भी उनके काम में हाथ बँटाने आ गई हैं।

स्त्री-शिक्षा से निराला की दिलचस्पी का एक विशुद्ध साहित्यिक कारण भी था। लड़का जब तक माँ से खड़ीवोली न सुनेगा, तब तक वह सहजभाव से, खड़ीवोली को मातृभाषा के रूप में ग्रहण करके, हिंदी का महान् लेखक नहीं बन सकता। विशेष रूप से अवध तथा अन्य पूर्वी क्षेत्रों में, जहाँ हिन्दी सांस्कृतिक भाषा बन चुकी थी, वह अभी घरों में प्रवेश न कर सकी थी, पुरुष खड़ीवोली बोलता था, तो घर से बाहर, पत्नी से वार्तालाप अवधी या भोजपुरी में होता था। यह स्थिति हिन्दू घरों की ही नहीं, मुस्लिम घरों की भी थी। वच्चे अपनी माँ से साफ-सुथरी खड़ीवोली सुनें, इसके लिए स्त्रियों में शिक्षा-प्रचार अत्यन्त आवश्यक था।

इस सम्बन्ध में निराला ने लिखा, “स्त्रियाँ यदि अपढ़ रह गईं, यदि उन्हीं की ज़वान न मँजी, तो वच्चा पढ़कर भी कुछ कर नहीं सकता। मौलिकता का मूल वच्चे की माता है। भाषा का सुधार, संशोधन स्त्रियाँ ही करती हैं। जब तक वर्तमान खड़ीवोली स्त्रियों के मुख से मँजकर नहीं निकलती, तब तक उसमें कोमलता का आना स्वप्न है। वही वच्चा भविष्य के हिन्दी-साहित्य का महाकवि है, जिसे अपनी माता के मुख से साफ़-शुद्ध, मार्जित, सरल, श्रुति-मधुर तथा मनोहर खड़ीवोली के सुनने का सौभाग्य प्राप्त होगा।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १३६)

यहाँ निराला के चिन्तन की एक विशेषता ध्यान देने योग्य है। वह प्रत्येक समस्या पर राष्ट्र के सर्वांगीण विकास की दृष्टि से विचार करते हैं। नारी की स्वाधीनता की समस्या देश के आर्थिक विकास, राजनीतिक आन्दोलन और नवीन

साहित्य के अभ्युदय से जुड़ी हुई है। स्त्रियाँ स्वावलम्बी बनें; अभी देश अपने आगे
 हाथों से काम करता है। वे घर की सीमाएँ लाँचकर बाहर आगे; देश के सामाजिक
 आन्दोलन में सम्मिलित होकर उसे समर्थ बनाएँ। वे शिक्षित हों जिससे उनके
 वच्चे समर्थ साहित्यकार बनें। निराला जहाँ किसी स्त्री को उस आदर्श के निकट
 पहुँचते देखते थे, वह भाव-विह्वल हो उठते थे, गद्य में विचार और तर्क का स्थान
 कविता ले लेती थी। लगनरु के एक महिला-सम्मेलन में किसी नेता ने विदेशी
 वस्त्रों के बहिष्कार पर भाषण दिया। उसने कहा कि स्त्रियों के पास वह दृष्टि
 होनी चाहिए जिससे वे सच्चा रूप पहचान सके। इस पर गहर की माड़ी पहने
 एक लड़की आगे बढ़ी। वहाँ विदेशी सूत की देशी माड़ी पहने हुए मोर्चे राष्ट्रनेत्री
 भी बैठी हुई थी। निराला को लगा कि उस लड़की को देगकर राष्ट्रनेत्री का
 चेहरा स्याह पड़ गया है। उन्होंने लिया, "इतना मुनते हो (अर्थात् विदेशी
 वस्तुओं से सुन्दरता घटती है—नेता की यह बात मुनते हो) राष्ट्र की माड़ी ने
 सजी हुई एक किशोरी, प्रभात की ज्योतिर्मयी तरंग की तरह, अपने अल्प-सज्जित
 रूप की तरुण लहरो से उमड़ पड़ी। वही मसार-प्रसिद्ध भारत की आदर्श राष्ट्रनेत्री
 भी बैठी हुई थी। उनके अधरो के पहलव अंधकार में ढँक गये। उनकी देशकीर्त
 विदेशी सूत की जरीदार देशी साड़ी भी अपनी रजतशुभ्र श्रुति से उन अंधकार को
 दूर नहीं कर सकी। उस तरुण बालिका की अगम्य श्रुति राष्ट्र की आत्मा की ज्योति
 थी, वहाँ प्राणों का प्याला अपने अपार रूप के गर्व से उस समय के लिए ऊपर तक
 भरकर कुछ छलक गया था, जिसकी प्रभा से सभास्थल कुछ काल के लिए ताड़न-
 हत, चकित, स्तब्ध रह गया था। उस अपराजित गिल्ली हुई स्फुरादि में थोड़ी
 देर के लिए राष्ट्र की नारी की अभावशून्य अपनी ही मौलिकता ने दूध रवर्गीय
 छवि आ गई थी।" ('सुधा', फरवरी '३०; संपा. टि.—१३)

इस तरह का—या उससे कुछ घटकर—गद्य-ताम्य लिगने वाले और लोग भी
 थे। उनके लिए स्त्रियों में शिक्षा-प्रसार की समस्या शहरी उच्च या मध्यवर्ग के
 महिला-समाज तक सीमित थी। किन्तु अधिकांश स्त्रियाँ गाँवों में रहती थी; निराला
 के अनुसार इनमें शिक्षा-प्रसार के बिना भारतीय महिला-समाज शिक्षित न कहना
 सकता था।

"देहात में शिक्षा की बहुत कमी है, वहाँ लड़कों की ही मदरगा भेजना दुस्वार
 है। गाँवों से कोस-कोस की दूरी पर मदरसे हैं। हर एक तहसील में मुण्डिल ने दो
 मिडिल स्कूल हैं। आठ-आठ, दस-दस कोस के लड़के मिडिल स्कूल के बोटींग-झाउस
 में ठहरकर पढ़ नहीं सकते। अधिकांश लोगों की आर्थिक स्थिति बेगनी नहीं है। जो
 लोग सम्पन्न हैं, उनमें अकारण प्यार की मात्रा इतनी बढ़ी हुई है कि वे बच्चे को
 अपने से अलग नहीं कर सकते, वह मूर्ख भले ही रह जाए। जहाँ लड़कों का यह हाल
 है, वहाँ लड़कियों की बात ही क्या? हर एक गाँव से प्रतिदिन जितनी भीरा निकलती
 है, यदि उतना अन्न रोज एकत्र कर लिया जाए, तो गाँव में ही एक छोटी-सी पाठ-
 शाला खोल दी जा सकती है। एक शिक्षक की गुजर उससे हो जाएगी। अविद्या का

जो यह प्रबल मोह फैला हुआ है, यह न रह जाएगा। बालिकाओं के लिखने-पढ़ने का गाँव ही में प्रबन्ध हो सकता है। इस तरह उनके प्रति सच्चा न्याय गाँव वाले कर सकते हैं। शहरो में तो लड़कियों को पढ़ाने के अनेक साधन हैं।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १३३)

जितना अन्न भीख में दिया जाता है, उसे इकट्ठा करके गाँव में लड़कियों के लिए पाठशाला खोली जा सकती है—कैसा उत्कट प्रेम, देश की प्रगति के लिए कैसी आतुरता ! कल्पना के आकाश से उतरकर धरती पर दृढ़ता से पाँव रोपने की वैसी अद्भुत क्षमता थी निराला में ! जिनके पास साधन थे, उनके हृदय में यह उत्कट देश-प्रेम न था; निराला के हृदय में देश की निरक्षर-दरिद्र जनता के लिए अपार स्नेह था, वैसा ही साधनों का नितान्त अभाव था। किन्तु वह क्रान्तिकारी साहित्यकार थे; नवयुवकों को एक स्वप्न दे गए—ग्रामीण स्त्रियों में शिक्षा-प्रचार के बिना सामाजिक क्रान्ति पूरी न होगी। शूद्रों के उद्धार के लिए सामाजिक क्रान्ति आवश्यक है, स्त्रियों की स्वाधीनता के लिए सामाजिक क्रान्ति आवश्यक है। निराला विभिन्न सन्दर्भों में क्रान्ति की चर्चा करते हैं। वास्तव में ये सब अनेक क्रान्तियाँ न होकर एक ही क्रान्ति के विभिन्न स्तर हैं। यदि स्त्रियों में सामाजिक क्रान्ति पूरी नहीं हुई तो राजनीतिक क्रान्ति कहाँ पूरी हो गई है ? आज भारत और पाकिस्तान की अधिकांश समस्याएँ—उनकी आन्तरिक समस्याएँ, परस्पर सम्बन्धों की समस्याएँ—हमारे गतिरुद्ध राष्ट्रीय आन्दोलन की-समस्याएँ हैं। निराला की विचारधारा का महत्त्व यह है कि उन्होंने राष्ट्रीय आन्दोलन को व्यापक क्रान्ति के रूप में देखा, उस क्रान्ति के प्रत्येक स्तर को तीक्ष्ण विश्लेषक दृष्टि से देखा और इन स्तरों के परस्पर सम्बन्ध को पहचाना।

“महान् विप्लव ही हर एक सुधार का मूल है। स्त्रियाँ उन विप्लवों के साथ-साथ, अधिकार-सम्बन्धी जैसे-जैसे परिवर्तन समाज में होते गए, वैसे ही वैसे अपना पूर्वरूप बदलती गई।” (‘सुधा’, नवम्बर ’२६; सपा. टि.—१२)

भारतीय नारी की आदर्श मूर्ति गढ़कर स्त्रियों की समस्या हल नहीं की जा सकती। विप्लवों के साथ जो अधिकार-सम्बन्धी परिवर्तन हुए हैं, उनके सन्दर्भ में ही नारी की परिवर्तित स्थिति पर विचार हो सकता है। किसी समय स्त्री-पुरुष में मौलिक अधिकार-भेद माना जाता था, दोनों की शक्ति अलग, कार्यक्षेत्र अलग। निराला ने घर में बंद रहने वाली स्त्री की घुटन, उसकी यंत्रणा से पर्दा उठा दिया। ज्ञान और कर्म में उसे पुरुष की सहधर्मिणी कहकर उन्होंने अपनी तर्कशक्ति से उन तमाम रुढ़ियों को काट डाला, जो उसे दासों का दास बनाए हुए थी। यह सही है कि शिक्षित प्रगतिशील युवतियों को देखकर उन्हें बहुत जल्दी प्रभात की ज्योतिर्मयी तरंगें याद आने लगती थी किन्तु यह भी सही है कि सड़क के किनारे बैठी हुई पागल भिखारिणी में—“वह साँवली थी, दुनिया की आँखों को लुभाने वाला उसमें कुछ न था”—निराला को “वह रूप देख पड़ा, जिसे मैं कल्पना में लाकर साहित्य में लिखता हूँ।” (देवी, ‘सुधा’, १ जुलाई ’३४)

यहाँ विचारधारा नहीं है, एक भाव-विह्वल मनःस्थिति है, वह भूमि है जिसमें कलात्मक साहित्य की सृष्टि होती है। निराला का मन एक भारतीय स्त्री की दुर्दशा देखकर तड़प उठा है। उनकी विचारधारा तर्कबद्ध, भावशून्य, विशुद्ध विश्लेषणात्मक स्थापनाओं का समूह नहीं है। भावमूलक रचना-प्रक्रिया से उनकी विचारधारा का गहरा सम्बन्ध है; 'देवी' कहानी में महाशक्ति वाली वात से इस सम्बन्ध की पुष्टि होती है।

शास्त्र और रूढ़िवाद

समाज में स्त्रियों और शूद्रों को पराधीन बनाए रखने के लिए प्राचीन रूढ़ियों के समर्थक बात-बात में वेद, पुराण, रामायण, महाभारत और शास्त्रों का हवाला देते थे। उनके तर्क सुनकर लगता था कि इस विशाल साहित्य की रचना स्त्रियों और शूद्रों को गुलाम बनाए रखने के लिए ही हुई है। द्विजों की तुलना में शूद्रों और पुरुषों की तुलना में स्त्रियों को नीचा सिद्ध करने के लिए समाज में तरह-तरह के कर्मकाण्ड प्रचलित थे। लोग इन्हीं को धर्म समझ बैठे थे। निराला ने कर्मकाण्ड और धर्म में भेद किया। उन्होंने कहा कि कर्म वही श्रेष्ठ है, जो ज्ञानजन्य है; अज्ञानजन्य कर्म रूढ़ि का पालन मात्र है। यदि शास्त्र ज्ञानजन्य कर्म का आदेश करता है, तो वह ठीक है; यदि वह रूढ़ियों के पालन का आदेश करता है, तो उसका विरोध करना चाहिए। वर्तमान युग में मनुष्य को अपनी बुद्धि से काम लेकर अपना सामाजिक व्यवहार निश्चित करना चाहिए; निराला ने कहा कि बात-बात में शास्त्रों की दुहाई देना पराधीन मनोवृत्ति का सूचक है।

धर्म और रूढ़ियों में भेद करते हुए निराला ने लिखा, “सब प्रणालियाँ मनुष्यों ने ही सोचकर समय-समय पर अपनी भलाई के लिए समाज में चलाई। यदि हम उन्हें पकड़कर उन्हें ही अपना धर्म मान बैठें, तो हम धोखा खाएँगे। कारण, हम एक जड़ तरीके को धर्म समझ लेंगे। धर्म कभी कोई कानून, कोई रीति नहीं हो सकता। इसलिए हमें अपने समाज को हर वक्त इस प्रकार तैयार रखना चाहिए कि फौज के सिपाहियों की तरह, इच्छानुसार, जब जैसी जरूरत पड़े, हम समाज को उसी तरह, उसी रूप में, उसी राह से निकाल लें।” (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—१०)

इलाहाबाद में एक सरकारी अफसर के यहाँ जनेऊ था। अफसर ऊँचे कान्य-कुब्ज ब्राह्मण थे। बंगले में शामियाना लगाया गया और उसके नीचे मंडप बनाया गया। निराला ने इस पर टिप्पणी की—“मंडप पहले गरीब ब्राह्मण छाया के लिए

ही कुश आदि से आंगन में छाते थे। यहाँ विशाल मोटे शामियाने के नीचे तृण का मंडप ! यह कौन-सा स्वांग था ? ऐसी ही भारतीयता की रक्षा की जाएगी ?” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १४६)

रुढ़ियों की रक्षा के लिए पुराणपंथी हमेशा भारतीयता की दुहाई देते आए हैं। निराला ने इसलिए प्रश्न किया कि क्या भारतीयता की रक्षा करने का यही अर्थ है कि निरर्थक रुढ़ियों का पालन किया जाए। मनुष्य को रुढ़ियों का गुलाम देखकर निराला की व्यंग्यवृत्ति जाग्रत होती थी। उन्हें लगता था कि ये रुढ़ियों के दास अपने को बड़ा धर्मात्मा समझते हैं; वास्तव में वे मनुष्यता के स्तर से भी गिरे हुए हैं। इलाहाबाद के उसी यज्ञोपवीत समारोह के सिलसिले में उन्होंने लिखा, “सब जगह मूजी-मेखलाधारी नया ब्राह्मण-बालक छत्र-दंड आदि लिए काशी पढ़ने के अर्थ रवाना होता है। तब उसे कोई पकड़कर रुपया, दो रुपया देकर समझाता है — यही रहो, यहीं पढ़ जाओगे। फिर अगर वह बड़े बाप का लड़का हुआ, तो देखिए, घड़ी-भर बाद कमीज, वेस्टकोट, टाई, कोट, रिस्टवाच, सोने की चैन, मोझे-जूते डाटे हुए, हैट लगाए, निमन्त्रित जनों का विस्मय बना बैठा हुआ है। जनेऊ के समय के दंडधर ब्राह्मण-बालक का दंड कहाँ चला गया ? नहीं रखने की इच्छा, तो वह स्वांग क्यों ? यह भारतीयता और शालीनता समाज के सर्वोच्च कृत्य का एक विकसित रूप है ! इसी तरह की और-और बातें हैं, जहाँ स्वभावतः मन विद्रोह कर बैठता है, जिनके निराकरण की जरूरत है। सुधार तो बहुत दूर की बात है। पहले आदमी बनिये, सुधार तब होगा।” (उप., पृ. १४६-४७)

रुढ़ियों को इस तरह निवाहना निराला की दृष्टि में ज्ञान-शून्य कर्म था जिससे समाज की प्रगति रुकती थी। आग में घी जलाकर वायु शुद्ध करने वाली बात इसी तरह की अन्य रुढ़ि थी। रुढ़िवाद से छुटकारा पाने की आवश्यकता पर जोर देते हुए निराला ने लिखा, “यदि ज्ञान-रहित कर्मों की कवायद ही गृहस्थियों के हक में है, तो इससे उन्हें कोई फायदा नहीं पहुँच सकता। और, यह जानी हुई बात है कि ‘भरत’ के नाम के जप से किसी का भरण-पोषण नहीं हो सकता। इसके लिए काम करना चाहिए। उसी तरह केवल आग में घी जलाकर वायुशोधन करते रहना मूर्खता ही है; कारण, पहले के इतना अव यहाँ दूध-घी नहीं होता। जहाँ आदमियों को घी-दूध न मिलता हो, वहाँ वायु-शुद्धि से रक्त-शुद्धि अवश्य ही अधिक महत्त्व रखती है, और जब कि बगीचा लगा लेने से, धूप आदि के जलाने से भी वायु शुद्ध हो सकती है।” (‘सुधा’, जुलाई, ’३०; संपा. टि.—४)

अन्य समस्याओं की तरह रुढ़ियों से संघर्ष की समस्या भी निराला के लिए राष्ट्रीय अभ्युत्थान की समस्या से जुड़ी हुई थी। भारत को प्रगतिशील आधुनिक राष्ट्र बनना है। भारतीयता के नाम पर प्राचीन रुढ़ियों से चिपके रहकर वह आधुनिक नहीं बन सकता। “सभी राष्ट्र अपनी पुरानी प्रथाओं में शीघ्रातिशीघ्र परिवर्तन करते जा रहे हैं।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३२; संपा. टि.—६) भारत को इन राष्ट्रों के साथ कदम मिलाकर आगे बढ़ना है। पुरानी प्रथाओं को छोड़ने का

अर्थ यह नहीं है कि हमारा धर्म नष्ट हो गया। “यहाँ धर्म का कोई सवाल नहीं। कारण, धर्म तो मनुष्य की भीतरी प्राणों की भावना है। बाहरी कर्मों, वेशभूषा आदि में भाषा के परिवर्तन की तरह बराबर रद्दोबदल जरूरी है। पर हम इस सामाजिक कार्य में उन्नतिशील सभी देशों से पीछे हैं।” (उप.)

धर्मनिरपेक्षतावादियों की तरह निराला धर्म को मनुष्य की भीतरी प्राणों की भावना मानते थे। किन्तु धर्मनिरपेक्षतावादी जहाँ धार्मिक अन्धविश्वासों और सामाजिक रूढ़ियों के बारे में मौन साध लेते हैं, निराला वहाँ मुखर होकर उनका विरोध करते थे। अज्ञान के प्रति तटस्थ रहकर राष्ट्र प्रगति नहीं कर सकता। जो राष्ट्र प्रगति कर रहे हैं, वे धार्मिक रूढ़ियों के प्रति निरपेक्षता का व्यवहार करके नहीं, उनका प्रबल विरोध करके प्रगति कर रहे हैं। निराला ने प्रगतिशील राष्ट्रों के रूढ़ि-विरोधी अभियान को लक्ष्य करके लिखा, “इस धार्मिक पाश से छुटकारे की आवाज बोल रही है। ईसाई गिरजे से नफरत करने लगे, मुसलमानों ने मस्जिदें ढहा दी, चीनियों ने चोटियाँ काट डाली। पर हमारे देश में शिखा (चोटी) का झंडा उसी तरह फहरा रहा है। इस झंडे के नीचे जितनी बुराईयाँ हुईं, सब उसी तरह जी रहे हैं।” (‘सुधा’, जुलाई ’३०; संपा. टि.—४)

आधुनिक राष्ट्र बनने के लिए भारतवासियों के विचारों में आमूल परिवर्तन आवश्यक है। पराधीनता का कारण है अज्ञान। जब तक हमारे कर्म ज्ञानाश्रित नहीं, तब तक राष्ट्र की चेतना भी स्वाधीन नहीं। जो मन से गुलाम है, वह राजनीतिक रूप से भी बहुत जल्दी गुलाम बन सकता है। पूर्ण स्वाधीनता के लिए ज्ञान के प्रकाश में आँखें खोलना अत्यन्त आवश्यक है। “विद्या ज्ञान है। ज्ञान का प्रकाश मार्जन। इससे मन और बुद्धि प्रखर होती है, चमकती है, जैसे अस्त्र ज्ञान पर। हमारी पराधीनता का कारण अविद्या है।” (‘सुधा’, जुलाई ’३०; संपा. टि.—५) “ज्ञान कभी भी पराधीन नहीं रह सकता। बल्कि यदि एक ही शब्द में स्वाधीनता की परिभाषा की जाए, तो वह ज्ञान ही होगा।” (‘सुधा’, फरवरी ’३०; संपा. टि.—१३)

यह निराला की सांस्कृतिक क्रान्ति थी। ज्ञान के आधार पर तमाम सामाजिक रूढ़ियों के बन्धन काट दो; ज्ञान के आधार पर समाज का नया संगठन करो जिसमें स्त्रियों को पुरुषों के समान और शूद्रों को द्विजों के समान उन्नति करने का अवसर मिले। शास्त्रों की कठोरता सबसे ज्यादा स्त्रियों और शूद्रों को ही सहना पड़ती थी। लड़कियों का व्याह छोटी उम्र में कर देना चाहिए—इसके समर्थन में पंडितों की सभा हुई। निराला ने इनका परिहास करते हुए लिखा, “आठ वर्ष की बालिका के विवाह से वैकुण्ठ में अकुण्ठित गति प्राप्त करने वाले पंडितों ने खूब खुलकर शास्त्रार्थ किया और सिद्ध भी कर डाला कि बिना आठ साल की लड़की का विवाह किए हिंदू-धर्म की रक्षा हो नहीं सकती।” समाज के अग से यह पंडित-पाप जब तक दूर न होगा, तब तक समाज की शिशुता से यौवन की ज्योति नहीं निकल सकती। लोग इसी तरह पुस्तकों के पन्नों में स्वतन्त्रता और धर्म की तलाश करते

फिरेंगे, मनुष्य के विचारों और प्रकृति में नहीं।" ('सुधा', मई '३०; संपा. टि.—७)

सारा सत्य पुस्तकों में नहीं है। पुस्तकों में जो सत्य है, उसे भी पहचानने के लिए मनुष्य को बाहर प्रकृति और समाज की ओर देखना चाहिए। प्रत्येक सामाजिक सुधार को न्यायसंगत ठहराने के लिए उसे शास्त्र-सम्मत सिद्ध करने का प्रयास मानसिक पराधीनता का लक्षण है। निराला ने लिखा, "वात-वात में शास्त्रों की राय लेने की जो आदत बड़े-बड़े विद्वानों तक में देख पड़ती है, वह शास्त्रीय पराधीनता है। मनुष्य शास्त्रों से अपने अनुकूल विधान ही निकालता है। शास्त्रों में हर कानून की प्रतिकूलता देख पड़ती है। सच बोलना चाहिए, पर झूठ कहने के भी अवसर हैं। इस तरह के सविरोध शास्त्रों से यही शिक्षा मिलती है कि मनुष्य को अपनी मेधा के अनुसार ही काम करना चाहिए। यह बात समाज में नहीं देख पड़ती।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १४१)

यूरोप में अठारहवीं सदी के अनेक दार्शनिकों ने धार्मिक अन्धविश्वासों की तीव्र आलोचना की थी। भारत की तुलना में धार्मिक कट्टरता वहाँ कम न होकर कुछ अधिक ही थी। फिर भी सोलहवीं सदी से लेकर उन्नीसवीं सदी तक निरन्तर संघर्ष और विज्ञान की प्रगति के कारण बीसवीं सदी में स्थिति काफी बदल गई थी। भारत में सामन्ती व्यवस्था जितनी प्राचीन थी, शास्त्रीयता का जोर भी यहाँ उतना ही ज्यादा था। अनेक सांस्कृतिक आन्दोलनों के बावजूद रूढ़िवाद की जड़ें समाज में अब भी बहुत गहरे जमी हुई थीं। शास्त्रों, पुराणों, काव्यों, ऐतिहासिक परम्पराओं का उपयोग पुरुष अपने ढंग से, पुरानी अधिकार-व्यवस्था की रक्षा के लिए करते थे। स्त्री भी उनका उपयोग अपने ढंग से, अधिकारों में समानता के लिए कर सकती है, यह प्राचीनता-प्रेमियों को पसंद नहीं। निराला ने इस मिथ्या नैतिकता की आलोचना करते हुए लिखा, "महाराज दशरथ या बाज़िदअली शाह की तरह यदि अनेक स्त्रियों का एक पति होना शास्त्र-संगत है, तो द्रौपदी की तरह एक स्त्री पच्चीस पतियों से भी रति कर सकती है, और उसका प्यार मर नहीं सकता। हाँ, किसी एक के प्रति अधिक भले ही हो। हमारे पुरुषों को यह सब बहुत बुरा लगेगा, क्योंकि वे चाहते हैं, हम सबकी स्त्रियों की तरफ देखें, हँसी-मजाक करें, पर हमारी स्त्री दिन-रात हमारे ही ध्यान में डूबी रहे। ठीक मनुष्य की तरह, इतनी ही ऊँचाई पर ठहकर विचार करने पर, चारित्रिक आकाश-कुसुम फिर पृथ्वी पर ही खुलेंगे, और आदर्श का आकाश आकाश ही-सा शून्य बनकर प्रकाश-लेश-रहित हो जाएगा।" (उप., पृ. १४२)

जैसे स्त्री-पुरुष की असमानता को लोग धर्म का अंग समझने लगे, वैसे ही द्विज और शूद्र के जाति-पाँति और ऊँच-नीच के भेदभाव को वे धर्म का अंग समझते थे। यद्यपि प्रकृति ने सबको गुलाम बनाकर समानता की भूमि पर ला खड़ा किया है, फिर भी "न समझने वाले लोग कट्टरता की ही बुनियाद मजबूत करते हैं, न कि बुद्धि की; और चूँकि इस तरह का प्रचलन हिंदू-समाज में है, इसलिए हिंदू-समाज

किसी बुद्धि तथा विवेक के आश्रय पर नहीं खड़ा, किन्तु कट्टरता ही उसके इस विभिन्न अस्तित्व का एकमात्र आधार है।" ('सुधा', जून '३०; संपा. टि.—१०)

यह व्यवस्था इतनी गल गई थी कि उसमें सुधार की गुंजाइश नहीं थी। हिंदुओं के लिए आवश्यक था कि "अपने समाज का कुछ सुधार ही नहीं, किन्तु आमूल परिवर्तन करें।" (उप.)

समाज से यदि जातिप्रथा उठ गई, सब मनुष्य बराबर समझे जाने लगे, स्त्रियाँ पुरुषों के समान स्वच्छंद हो गईं तो क्या धर्म का लोप न हो जाएगा ? निराला का उत्तर था, समाज के पुनर्गठन से धर्म के नाश होने का भय नहीं है। "वीरो, छोटों को अपने बराबर कर लेने से बड़ा धर्म और कौन-सा है ? जो बड़ा है, वही दूसरे को विद्या देकर, धन देकर, सहानुभूति देकर अपने बराबर कर सकता है। जो स्वयं छोटा है, वह क्या करेगा ?" ('सुधा', १६ अगस्त '३३; संपा. टि.—१)

निराला की इस क्रान्तिकारी विचारधारा का स्रोत था वेदान्त। नवी रादी के आरम्भ में महान् दार्शनिक शंकराचार्य ने भारतीय चिंतन में भारी क्रान्ति की। यह संसार माया है, जैसा दिखाई देता है, वैसा नहीं है; ब्रह्म मनुष्य के भीतर है, स्वर्ग में बैठा हुआ जगत् का संचालन करने वाला कोई परमपिता नहीं है। प्रसिद्ध है कि शंकराचार्य ने बौद्धों का प्रतिवाद किया किन्तु वास्तव में उतना ही विरोध उन्होंने ब्राह्मणों के कर्मकाण्ड का भी किया। मनुष्य की चेतना से भिन्न जब कोई ईश्वर नहीं है, तब वे तैंतीस करोड़ देवी-देवता भी नहीं हैं जो मनुष्य के जन्म से लेकर उसकी मृत्यु—और उसके बाद तक उसके शुभाशुभ कर्मों का फल देने के लिए तत्पर थे। संसार जब माया है तब समाज में ऊँच-नीच का भेदभाव, जाति-प्रथा, वर्ण-व्यवस्था भी प्रपंच है, भ्रम है। शंकराचार्य की इस अद्वैत विचारधारा का आश्रय लेकर, कबीर से निराला तक, भारतीय सन्तो, कवियों और साहित्यकारों ने समाज में प्रचलित भेदभाव और धार्मिक अन्धविश्वासों की तीव्र आलोचना की। स्वयं शंकराचार्य ने सासारिक और पारमार्थिक सत्य में भेद किया, व्यवहार जगत् में वर्ण-व्यवस्था को स्वीकार किया। किन्तु यह ऐतिहासिक सत्य है कि वेदान्त का उपयोग भारतीय साहित्य में वर्ण-व्यवस्था के समर्थन के लिए नहीं, बरन् उसके विरोध के लिए किया गया।

ब्राह्मण-शूद्र सम्बन्धी शंकराचार्य की व्यवस्था के बारे में निराला ने लिखा, "शंकर की दृष्टि केवल चमक पर थी, वह धर्म की रक्षा अधिकारियों में ही समझते थे। इसलिए उनके नियम बड़े कठोर हुए। वैदिक ज्ञान की मर्यादा तथा महत्त्व को स्थिर रखने के लिए शूद्रों के प्रति उनके अनुशासन बड़े कठोर हैं। यही कारण है कि शूद्र उन्हें अपना शत्रु समझते हैं। कुछ हो, शंकर का महान् मस्तिष्क-धर्म भी अधिक काल तक यहाँ स्थायी नहीं रह सका।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २३२)

शंकर की विचारधारा को निराला ने मस्तिष्क-धर्म कहा, रामानुजाचार्य प्रवर्तित विचारधारा को हृदय-धर्म बताया। वास्तव में यह हृदय और मस्तिष्क का भेद न था। भक्ति-आन्दोलन का विरोध करने वाली धार्मिक कट्टरता की

आलोचना करते हुए निराला ने भक्त शंकर के बारे में लिखा था, “जिस गंगा की स्तुति करते हुए महाज्ञानी शंकर भी द्वैतवाद की भूमि में आकर कहते हैं—

इंद्र-मुकुट-मणि-राजित-चरणे,
सुखदे, शुभदे सेवक-शरणे,
रोगं, शोकं, पापं, तापं,
हर मे भगवति, कुमति-कलापम् ।

“जिसके तटों पर अनादि काल से ऋषियों ने तपस्या की, जिसके दृश्यमात्र से हृदय पवित्र होता है, उसका वहिष्कार धर्म-भावना के मूल में ही कुठाराघात है।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३२; संपा. टि.—७)

उधर कबीर के बारे में निराला का मत था, “हिन्दी साहित्य का ज्ञानकांड यदि कबीर के साहित्य को कहें, तो अत्युक्ति न होगी।” (‘सुधा’, दिसम्बर ’३२; संपा. टि.—१)

ज्ञानकांड कबीर के साहित्य में, शंकर के दर्शन में। भक्ति गंगा की स्तुति करने वाले शंकर में और अनेक वैष्णव कवियों में। कबीर के ज्ञानकांड में शूद्रों का प्रवेश है, शंकर के ज्ञानकांड में उनका प्रवेश वर्जित है। वैष्णव कवियों की भक्ति में शूद्रों के प्रति अतिशय सहानुभूति और उदारता है, शंकर की भक्ति में इस उदारता और सहानुभूति का अभाव है। शंकराचार्य की अद्वैत विचारधारा और भक्त-सन्त-साहित्य का मौलिक अन्तर यह है।

“वैष्णव धर्म के अन्तर्गत भी जाति-पाँति का भेद नहीं रहा। अनेक उपाख्यान तथा कथा-कहानियाँ इस जाति-वैषम्य को धर्म से मिटाने के लिए रची तथा प्रचारित की गईं। ‘‘महाप्रभु श्री चैतन्य देव का वैष्णव धर्म उदारता का प्रशान्त महासागर है। कबीर के पास जातिभेद न था। रैदास की शिष्या रानी भी थी। सधन कसाई का नाम आज भी प्रातःकाल उठकर बड़े-बड़े ब्राह्मण बड़े चाव से जपते हैं। अधिक क्या, प्रत्येक समाज से उतने ही बड़े महापुरुष निकले हैं, जितने बड़े ब्राह्मण समाज में हो सकते हैं। जो आत्मिक उत्कर्ष मंडन मिश्र ने वेदाध्ययन से प्राप्त किया था, वही उत्कर्ष व्याध मांस वेचकर प्राप्त करता है। पर यूरोप में किसी जूते गाँठने वाले अपढ़ की मर्यादा ऐसी नहीं कि वह लॉर्ड खानदान के साथ बराबरी का व्यवहार करे। यहाँ की सामाजिक प्रणाली दूसरी ही थी।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २३३)

द्विज-शूद्र का भेद मिटाने वाली यह समस्त विचारधारा कहीं-न-कहीं शंकर के अद्वैत सिद्धान्त से प्रेरित थी। प्रेरित होकर वह शंकर की अनुवर्ती मात्र न बनी रही, व्यवहार जगत् में वह शंकर-मत की सीमाओं को पार करके बहुत आगे बढ़ आई। यह समस्त साहित्य संस्कृत में नहीं, हिन्दी तथा अन्य लोकभाषाओं में रचा गया। यह साहित्य मानवमात्र की समानता की ऐसी उदात्त अभिव्यंजना करता है कि उसकी मिसाल तत्कालीन यूरोपीय साहित्य में नहीं है।

निराला ने जूते गाँठने वाले अपढ़ की मर्यादा से लॉर्ड खानदानवालों के रोवदाव का भेद बिलकुल सही दिखाया था। कुछ लोग समझते हैं कि जातिप्रथा

केवल भारतीय समाज की विशेषता है। जातिप्रथा ब्रिटेन में भी थी। अठारहवीं सदी में ऊँच-नीच का भेदभाव मिटाने की वांछ अनेक ब्रिटिश बुद्धिजीवी करने लगे थे। यह भेदभाव गरीब-अमीर का ही न था, भेदभाव कुलीनता और जाति-पांति को लेकर था। यहाँ बॉसवेल लिखित डाक्टर जॉनसन के जीवन-चरित में एक घटना का उल्लेख अप्रासंगिक न होगा।

बॉसवेल ने जॉनसन से एक लेखक की शिकायत की कि वह लॉर्ड खानदान के लोगों का उचित सम्मान नहीं करता। जॉनसन ने कहा, “जैसे वह लॉर्ड की बराबरी का दावा करता है, वैसे ही कोई चमार उससे बराबरी का दावा करे तो ? वह उसे खूब धूरेगा। तब चमार कहेगा, ‘जनाव, धूरते क्या हो ? मैं समाज की बड़ी सेवा करता हूँ। ठीक है कि इसके लिए मुझे पैसे मिलते हैं, सो पैसे आपको भी मिलते हैं। और खेद के साथ कहना पड़ता है कि आपको ज्यादा पैसे मिलते हैं जबकि आपका काम उतना आवश्यक नहीं है, जितना मेरा। क्योंकि मनुष्य-जाति का काम आपकी किताबों के बिना बड़े मजे से चल सकता है लेकिन मेरे जूतों के बिना नहीं चल सकता।’ तो जनाव, समाज में ऊँच-नीच के भेद को लेकर ऐसे पक्के नियम न हो जिनमें कभी तबदीली नहीं हो सकती तो कौन बड़ा है, कौन छोटा, इस बात को लेकर हमेशा आपस में फजीहत होती रहे। जब लोग मान लेते हैं कि यह भेद आकस्मिक है, तब उनमें ईर्ष्या नहीं होती।” (दि लाइफ आफ सैमुअल जॉनसन, दि मॉडर्न लाइब्रेरी, न्यूयार्क, पृ. २७१)

ऊँच-नीच का भेदभाव आकस्मिक है, कौन किस कुल में जन्म लेता है, यह उसके वश में नहीं, इसलिए उसके मन में उच्च कुलवालों के प्रति ईर्ष्या नहीं। इस सम्बन्ध में समाज के नियम अपरिवर्तनशील हैं अर्थात् मोची का बेटा जूते गाँठेगा और लॉर्ड का बेटा नवावी करेगा। निराला को इस बात पर गर्व था कि भारतीय साहित्य में मानव-समानता की ऐसी प्रबल भावना व्यक्त हुई जैसी यूरोप के साहित्य में दुर्लभ थी। भारतीय संस्कृति पर गर्व करने का सही तरीका यह नहीं है कि सामाजिक रूढ़ियों, धार्मिक अन्धविश्वासों से हम चिपके रहें, जो मृतप्राय हैं, उसे पूजते रहें; सही तरीका यह है कि हम उन पर गर्व करें जिन्होंने इन रूढ़ियों और अन्धविश्वासों का विरोध किया है, अपने कार्यों से हम उनकी क्रान्तिकारी परम्परा को आगे बढ़ाएँ।

शंकराचार्य ने अद्वैत मत का प्रचार किया। कवीर तथा परवर्ती भक्त कवियों ने द्विज-शूद्र का भेद मिटाने के लिए शंकर की विचारधारा को और आगे बढ़ाया। निराला ने इसी परम्परा को अपनाया और मानव-समानता के आधार पर समाज के पुनर्गठन के लिए अपनी शक्तिभर उद्योग किया। जॉनसन के जीवन-चरित से जो वार्ता उद्धृत की गई है, उससे अद्वैत विचारधारा की प्रगतिशील सामाजिक भूमिका स्पष्ट हो जाएगी। वर्णगत दंभ के विरोध में भक्तों और सन्तों के पास जो अचूक अस्त्र था, वह था वेदान्त। वही अस्त्र स्वामी विवेकानन्द के पास था, वही निराला के पास।

जब ब्रह्म मनुष्य के भीतर है, तब पौराणिक गाथाओं के देवी-देवता प्रतीक मात्र हो सकते हैं, वास्तविक सत्ता नहीं। “दुनियाभर के पौराणिक खुराफात लोग मानते हैं, पर जीवन के सत्य को नहीं मानते। इसकी क्या दवा है ?”—निराला ने लिखा। (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १४३)

“‘साहित्यिक सन्निपात’ या ‘वर्तमान धर्म’ नाम के लंबे निबंध में उन्होंने पौराणिक प्रतीकों की व्याख्या की। दिसम्बर ’३२ की ‘सुधा’ (संपा. टि.—१) में रूपक को सत्य मानने वाले विश्वास की आलोचना की। १६ अक्टूबर ’३३ की ‘सुधा’ में उन्होंने लिखा कि लोकरुचि अरूप की तुलना में रूप की ओर ज्यादा होती है। इसलिए प्रतीकों की रचना हुई, इससे प्रगति भी हुई, किन्तु देश ज्ञानभूमि से गिर गया। “मस्तिष्क से दुर्बल हुई जाति औद्धत्य के कारण छोटी-छोटी स्वतन्त्र सत्ताओं में छँटकर एक दिन शताब्दियों के लिए पराधीन हो गई।”

निराला के चिंतन में ज्ञान का ऐसा महत्त्व है। अज्ञान का अर्थ है दुर्बलता, पराधीनता। ज्ञान का अर्थ है शक्ति, स्वाधीनता। उसका स्रोत है वेदान्त। सामाजिक व्यवहार के लिए उसका सारतत्त्व है मनुष्य मात्र की समानता। हिंदू समाज में द्विज और शूद्र की समानता, भारतीय समाज में हिंदू और मुसलमान की समानता। राम, कृष्ण, ईसा, मुहम्मद—ये सब आदर्श व्यक्ति होंगे, “व्यक्ति के नियामक नहीं; उनकी तारीफ होगी, पर उनके पीछे जान देना मनुष्यता से दूर समझा जाएगा। कारण, हर मनुष्य की वही कीमत है, जो राम-कृष्ण और ईसा-मुहम्मद की थी।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३४; संपा. टि.—१)

निराला का यह मानवतावाद प्राचीन रूढ़ियों और अन्धविश्वासों को निर्मूल करने, समाज के नए सिरे से गठित करने में सक्षम था। सांस्कृतिक क्षेत्र में वह जिस क्रान्ति के अग्रदूत थे, उसका आधार था, यह ज्ञानाश्रित व्यावहारिक वेदान्त। व्यापक मानवतावाद के आधार पर वह राष्ट्रीय एकता को दृढ़ करना चाहते थे।

राष्ट्रीय एकता और मुसलमान

पन्द्रहवीं सदी से लेकर अठारहवीं सदी तक आज की अपेक्षा मुसलमानों को यह ज्यादा याद रहा होगा कि वे भारत के विजेता हैं, वे मुहम्मद बिन कासिम, मुहम्मद गोरी और महमूद गजनवी की सन्तान हैं; आज की अपेक्षा तब उन्हें ज्यादा याद रहा होगा कि उनकी संस्कृति का स्रोत अरब और ईरान में है, उन्हें हिन्दुस्तान के काफिरों की भाषा और संस्कृति से कुछ लेना-देना नहीं है, आज की अपेक्षा तब

मुसलमानों को एक मुश्तर्का ज़बान की ज्यादा जरूरत रही होगी, जिससे यहाँ के लोगो पर उन्हें शासन करने में सुविधा हो।

पन्द्रहवीं सदी से लेकर अठारहवीं सदी तक क्या ब्रजभाषा और अवधी, क्या बँगला, कश्मीरी, पंजाबी और सिन्धी—इन सभी भाषाओ में मुसलमानों ने बड़े पैमाने पर साहित्य-रचना की। अवधी में मलिक मुहम्मद जायसी, ब्रजभाषा में रहीम और रसखान, बँगला में काजी काजन और आलाओल, कश्मीरी में हव्वा-खातून, पंजाबी में फरीदशाह और वारिसशाह, सिन्धी में शाह अब्दुल लतीफ और सचल सरमस्त—उत्तर भारत की प्रायः सभी भाषाओ में मुसलमानों ने ऊँचे दर्जे का साहित्य रचा। अवधी, ब्रज, बँगला, कश्मीरी, पंजाबी और सिन्धी भाषाओं के रूप में कोई मौलिक परिवर्तन न हुआ, कहीं इनसे भिन्न मुश्तर्का ज़बान की जरूरत न हुई। तुर्क, पठान, थरव—जिन देशों के भी मुसलमान यहाँ आए, यहाँ के प्रदेशों की भाषाएँ अपनाकर यही के हो गए। यहाँ की भाषाएँ अपनाकर वे कश्मीरी, सिन्धी या बंगाली हो गए; तुर्क, अरब और पठान न रहे। जो लोग यही के रहने वाले थे, मुसलमान बने तो उनका धर्म बदल गया, उनकी भाषा बदलने का कोई सवाल न था।

मुसलमानों के रहे हुए इस साहित्य की एक विशेषता धार्मिक कट्टरता की आलोचना, हिंदू धर्म के प्रति सहिष्णुता, हिंदू देवताओं की महिमा का वर्णन है। दूसरी विशेषता यहाँ की लोक सस्कृति, उत्सवों-त्योहारों आदि का वर्णन है, जिसमें जायसी अद्वितीय है। तीसरी विशेषता सूफी-मत का प्रभाव और वेदान्त से उनकी विचारधारा का सामीप्य है।

दिल्ली की राजभाषा फारसी थी। उपर्युक्त मुसलमान कवियों की भाषाएँ भारत की प्रादेशिक भाषाएँ थीं। अकबर से लेकर औरंगज़ेब के समय तक कट्टर मुस्लाओं ने सूफियों का बराबर विरोध किया, धार्मिक संकीर्णता उभारकर राज्यसत्ता पर अपना प्रभुत्व स्थापित करने का प्रयत्न किया। औरंगज़ेब के समय में उनका यह प्रयत्न सफल हुआ। साहित्य से सूफी गायब होने लगे, फारसीयत का जोर बढ़ा, मुश्तर्का ज़बान ईरान की रीतिवादी प्रतीक योजनाएँ लेकर साहित्य की भूमि पर पुष्पित और पल्लवित हुई।

अंग्रेजी राज कायम होने से पहले नवाबी जमाने में भाषा और संस्कृति को लेकर हिन्दुओं और मुसलमानों में अलगाव के बीज बोए जा चुके थे। अंग्रेजों के जमाने में फसल लहलहा उठी लेकिन उसके बीज उनसे पहले ही बोए गए थे।

आज की अपेक्षा १८५७ में हिन्दुओं को ज्यादा याद रहा होगा कि औरंगज़ेब ने उन पर क्या-क्या अत्याचार किए हैं, फिर भी अंग्रेजों के खिलाफ़ उस 'ग़दर' में हिन्दू-मुसलमान ऐसे मिलकर लड़े कि उनमें फूट डालने की सभी अंग्रेजी चालें व्यर्थ हुईं। १९४७ में हिन्दुओं-मुसलमानों का अलगाव इतिहास की सबसे बड़ी सच्चाई बन गया और उसके आधार पर देश का विभाजन हुआ, यह अंग्रेजों की सबसे बड़ी सफलता थी।

हर राजनीतिज्ञ की तरह निराला भी जानते थे कि 'फूट डालो और राज करो'—यह अंग्रेजों की नीति है। किन्तु अधिकांश राजनीतिज्ञों की तरह निराला यह न मानते थे कि अंग्रेजों के आने से पहले यहाँ सब कुछ अच्छा ही अच्छा था और उनके चले जाने के बाद फिर सब कुछ पहले की तरह अच्छा हो जाएगा। उन्होंने साहस से इस तथ्य का सामना किया कि हिन्दुओं और मुसलमानों में परस्पर घृणा का भाव मौजूद है। इस घृणा को जड़ इतिहास में है, अधिकांश हिन्दू समझते हैं कि वे विजित हैं और अधिकांश मुसलमानों में यह भाव है कि वे विजेता रह चुके हैं। इस घृणा के अस्तित्व को स्वीकार करने वाले राजनीतिज्ञों का अभाव नहीं था और अब तो उनकी संख्या में काफी वृद्धि हो गई है। इनसे निराला भिन्न इस बात में थे कि वह इस घृणा को अज्ञानजन्य और क्षणिक मानते थे; उससे भिन्न मंत्री के भाव को वह ज्ञान-जन्य और स्थायी मानते थे।

निराला ने अपने व्यावहारिक वेदान्त की कसौटी पर हिन्दू-मुस्लिम समस्या को परखते हुए यह निष्कर्ष निकाला कि जो दूसरों को गुलाम बनाता है, वह मनुष्यता से गिरा हुआ है, जो गुलाम बनकर रहता है, वह भी मनुष्यता से गिरता है। भारत के भेड़ियाघसान में अंग्रेज शेर बने हुए थे; निराला ने कहा कि "यदि ब्रिटेन के वीर सिंह हैं और भारत के दीन कृषक भेष, तो विचार की दृष्टि में, दार्शनिक की भाषा में, दोनों मनुष्यता से गिरे हुए हैं।" (प्रबन्ध पदम्, पृ. १८)

हिन्दुओं और मुसलमानों में विजेता और विजित का भाव इसलिए दृढ़ है कि दोनों बाह्य आचार से बँधे हुए हैं। वास्तविक मनुष्यता को दोनों में कोई नहीं पहचानता। "मतलब यह कि जिस विज्ञान के बल पर पश्चिम सिंह बन सकता है, वह जिस तरह मनुष्यता की हद से गिरा हुआ होता है, उसी तरह हिन्दुओं का ज्ञानमूल-रहित आचारवाद, जिसने सदियों से उन्हें गुलाम बना रखा है, और मुसलमानों की खुदापरस्ती भी, जो बुतों से घिरी हुई रहकर भी उनकी सत्ता से घृणा करें।" (उप.)

अपने साहित्यिक जीवन के आरम्भ से ही जैसे निराला ने अपना ध्यान राष्ट्रीय स्वाधीनता के प्रश्न पर केन्द्रित किया था, वैसे ही हिन्दू-मुस्लिम समस्या पर भी आरम्भ से वह गम्भीरता से विचार करते आए थे। राष्ट्रीय एकता के लिए हिन्दू-मुस्लिम एकता जरूरी है, इसके लिए परस्पर शत्रुभाव न रखकर दोनों को एक ही राष्ट्र का अभिन्न अंग बनना चाहिए—यह स्थापना 'समन्वय' में प्रकाशित उनके प्रथम लेख 'जातीय जीवन और श्री रामकृष्ण' में मौजूद है। उन्होंने इस लेख में प्रश्न किया था, "भारत में जितनी भिन्न-भिन्न जातियाँ बस गई हैं, जिन्हें हिन्दू शत्रु तुल्य समझते हैं और जो हिन्दुओं से जैसा का तैसा ही बदला लेती हैं, वे यदि जातीय जीवन का अंग न मानी जायें—यदि वे जाति से अलग कर दी जायें—तो जाति की सत्ता कब तक सही-सलामत टिकी रहेगी?" ('समन्वय', चैत्र १९८०)

रामकृष्ण परमहंस और स्वामी विवेकानन्द से उन्होंने सीखा था कि प्रत्येक धर्म की साधना द्वारा मनुष्य उसी सत्य का साक्षात् करता है जिसका वर्णन वेदान्त

में है। मुसलमानों में जो सूफी थे अथवा जो सूफीमत में प्रभावित थे, उनके विचारों में और वेदान्त में बहुत साम्य था। मलिक मुहम्मद जायसी ने तो वेदान्त की शब्दावली का ही प्रयोग करते हुए लिखा था :

सोऽहं सोऽह वसि जो करई । जो वृक्ष सो धीरज धरई ।

निराला इसी भूमि पर हिन्दुओं और मुसलमानों की मैत्री को दृढ़ करने के लिए प्रयत्नशील थे। 'समन्वय' (श्रावण, १९८३) में उन्होंने एक लेख लिखा, 'साहित्य की समतल भूमि'। समतल भूमि का अर्थ है, वह विचारभूमि जहाँ बड़े-छोटे का भेद नहीं है, धार्मिक संकीर्णता नहीं है। एकदेशीय संकीर्णता की आलोचना करते हुए उन्होंने लिखा, "इस लेख में हम यह दिखलाने की चेष्टा करेंगे कि साहित्य की समतल भूमि कैसी है और रीति-रिवाजों में हिन्दुओं से सम्पूर्णतः पृथक् मुसलमान जाति भी साहित्य और ज्ञान की भूमि में हिन्दुओं के समान ही है।" कबीर, तुलसी, नजीर, गालिब, मीर आदि कवियों की रचनाओं में अनेक अंश उद्धृत करके वेदान्त की भूमि पर उन्होंने हिन्दू-मुस्लिम कवियों का भाव-साम्य प्रदर्शित किया।

'समन्वय' में प्रकाशित इस लेख के विचार-सूत्रों को परिवर्धित करते उन्होंने 'सुधा' में लेख लिखा—'मुसलमान और हिन्दू कवियों में विचार साम्य'। इस लेख की मूल स्थापना यह थी— "हिन्दू और मुसलमान, दोनों जातियाँ ऊँची भूमि पर एक ही बात कहती हैं। इस लेख में हम यही दिखलाने की चेष्टा करेंगे। साथ ही हमारा यह भी विश्वास है कि जब तक हिन्दू और मुसलमान इस भूमि पर चढ़कर मैत्री की आवाज़ नहीं लगावेंगे, तब तक वह स्वार्थ-जन्य मैत्री स्वार्थ में धक्का लगने तक की ही मैत्री रहेगी—वैसी ही मैत्री, जैसी ब्रिटिश-सिंह और भारत-गऊ की हो सकती है।" (प्रबन्ध पद्म, पृ. १८-१९)

खिलाफत आन्दोलन में हिन्दुओं और मुसलमानों की मैत्री ऐसी ही मैत्री थी जो बहुत जल्दी टूट गई। निराला जिस मैत्री की बात कह रहे थे वह ज्ञान पर आधारित थी, वह एक-दूसरे के विचारों में एक ही सत्य की पहचान पर निर्भर थी। स्वभावतः यह ज्ञान, यह सत्य बाहरी आचार-भेद का विरोधी था। इस ज्ञान के आधार पर मैत्री तभी कायम हो सकती थी, जब हिन्दू और मुसलमान अपनी-अपनी धार्मिक रूढ़ियों की आलोचना करें। पिछले पचास वर्षों में हिन्दू-मुस्लिम एकता के जितने प्रयत्न हुए हैं, वे धार्मिक रूढ़ियों की रक्षा करते हुए, बाह्य-आचार-भेद को कायम रखते हुए किए गए हैं। तुम भी ठीक, हम भी ठीक, अंग्रेजों से अधिकार ले लो, उनके जाने के बाद सब कुछ ठीक हो जाएगा—इस राजनीति का जो परिणाम निकलना चाहिए था, वह देश के सामने है।

पन्द्रहवीं सदी से लेकर अठारहवीं सदी तक सूफी कवियों ने भारतीय भाषाओं में जो काव्य रचा, उसमें कहीं प्रत्यक्ष, कहीं अप्रत्यक्ष रूप से धार्मिक कट्टरता की कटु आलोचना है। घमान्धि मुल्ला इन्हें इस्लाम का शत्रु समझते थे, इसीलिए उनका जमकर विरोध करते थे। अंग्रेजों की दोस्ती जैसे यहाँ के राजाओं और जमींदारों

से थी, वैसे ही संकीर्ण दृष्टि वाले मुस्लाओं और पंडितों से। सांस्कृतिक क्षेत्र में अंग्रेजों ने यह 'क्रान्ति' की कि हिन्दुओं और मुसलमानों के मन से इस इतिहास को ही मिटा दिया कि मुसलमानों ने यहाँ की लोक-संस्कृति और लोक-भाषाओं को अपनाया और अपनी रचनाओं में धार्मिक उदारता का परिचय ही नहीं दिया वरन् अपने धर्म की आलोचना भी की। काग्रेसी नेतृत्व में चलने वाले स्वाधीनता आन्दोलन ने हिन्दुओं और मुसलमानों को इस इतिहास से परिचित कराने का प्रयत्न नहीं किया। स्वाधीन भारत में चूँकि अखिल भारतीय साहित्य का अध्ययन किसी विश्वविद्यालय में नहीं होता, इसलिए विभिन्न भाषाओं के साहित्य में मुसलमानों की देन क्या है, भारतीय संस्कृति के कौन-से तत्त्व उनकी रचनाओं में विद्यमान हैं, धार्मिक रुढ़िवाद की आलोचना उन्होंने कहाँ, किन संदर्भों में की है, इसका ज्ञान भारतीयता-प्रेमियों को आखिर हो तो कैसे हो ?

पन्द्रहवीं सदी से लेकर अठारहवीं सदी तक द्विज और शूद्र का भेद मिटाने वाली धार्मिक रुढ़ियों का निषेध करके हिन्दुओं और मुसलमानों की एकता को दृढ़ करने वाली साहित्य की जो शक्तिशाली धारा प्रवाहित हुई थी, बीसवीं सदी में उसके सन्ने, समर्थ और सबसे बड़े प्रतिनिधि थे सूर्यकान्त त्रिपाठी निराला।

'अरे इन दोउन राह न पाई' इस सूत्र का मानो भाष्य करते हुए निराला ने लिखा, "भारतवर्ष में जो सबसे बड़ी दुर्बलता है, वह शिक्षा की है। हिन्दुओं और मुसलमानों में विरोध के भाव दूर करने के लिए चाहिए कि दोनों को दोनों के उत्कर्ष का पूर्ण रीति से ज्ञान कराया जाय। परस्पर के सामाजिक व्यवहारों में दोनों शरीक हों, दोनों एक-दूसरे की सम्यता को पढ़ें और सीखें। फिर जिस तरह भाषा में मुसलमानों के चिह्न रह गए हैं और उन्हें अपना कहते हुए अब किसी हिन्दू को संकोच नहीं होता, उसी तरह मुसलमानों को भी आगे चलकर एक ही ज्ञान से प्रभूत समझकर अपने ही शरीर का एक अंग कहते हुए हिन्दुओं को संकोच न होगा। इसके बिना, दृढ़ बन्धुत्व के बिना, दोनों की गुलामी के पाश कट नहीं सकते, खासकर ऐसे समय, जबकि फूट डालना शासन का प्रधान सूत्र है।" (प्रबन्ध पद्म, पृ. ४०-४१)

इन वाक्यों का एक-एक शब्द देश-प्रेम में डूबा हुआ है, देश को स्वाधीन करने की आकांक्षा से दीप्त है। राजनीतिक स्तर पर एकता दृढ़ करने के लिए सांस्कृतिक स्तर पर हिन्दुओं और मुसलमानों की एकता दृढ़ करना आवश्यक था। राजनीति में सौदेबाजी हो रही थी। अलग चुनाव-क्षेत्र होंगे; इस सूत्र में उनका बहुमत है, इसमें अल्पमत; वहाँ जनसंख्या के अनुपात से इतने प्रतिनिधि ज्यादा चुने जा सकेंगे, यहाँ कम; प्रान्तीय सरकारों में इतने अधिकार मिलेंगे, केन्द्र में इतने; मार्ले-मिण्टो ने यह कहा, क्रिप्स और पेथिक लारेंस ने यह कहा—सौदेबाजी की इस राजनीति से दूर, निराला हिन्दू-मुस्लिम एकता स्थापित करने के लिए शालिव, नजीर, तुलसीदास और जयशंकर प्रसाद में विचार-साम्य की तलाश कर रहे थे।

नश्वरता और वैराग्य के भावों की चर्चा करते हुए उन्होंने लिखा, "जिस तरह

हिन्दुओं में वैराग्य की यह शिक्षा मिलती है, उसी तरह मुसलमानों में भी। गूफी-वाद में तो ज्ञान, वैराग्य और मादकता, तीनों की प्रधानता है। मुसलमानों के दर्शन में तो नहीं, हाँ, कुरान के साथ अद्वैतवाद की सूक्तियाँ जरूर मिल जाती हैं। पर कविता में और सूफियाने ढंग की कविता में यहाँ के बड़े-बड़े दर्शनशास्त्रों का तो विलकुल निचोड़ मिल जाता है। खान-पान और रहन-सहन का भेद रहने पर भी जिस विकास की ओर मुसलमान सम्यता गई है, वह यहाँ से कोई पृथक् रास्ता नहीं।” (उप. पृ. ३०-३१)

निराला का दृढ़ विश्वास था कि धार्मिक कट्टरता को दूर किए बिना राष्ट्रीय एकता दृढ़ नहीं हो सकती। यह कट्टरता बाहरी आचार में ज्यादा सम्बद्ध थी, विचारों से उसका सम्बन्ध कम था। कट्टरता मनुष्य की सोचने-विचारने की शक्ति को नष्ट कर देती है, विचारों का महत्त्व पहचानने की शक्ति ही उसमें नहीं रहती। हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य को बढ़ावा देने वाले साम्प्रदायिक प्रचार का विरोध करते हुए निराला ने लिखा, “सामाजिक और राजनीतिक जटिल प्रश्नों की तरह भारत को धार्मिक प्रश्न का भी सन्तोषजनक उत्तर देना है। हमारे यहाँ तमाम कम-जोरियों और संकीर्णताओं की जड़ में विविध धर्म-भावनाएँ ही हैं, खासकर हिन्दू और मुसलमान धर्म में। आर्य समाज द्वारा विचारों की व्यापकता को बहुत कुछ सहायता प्राप्त हुई है। पर जिस ढंग से वैदिक धर्म का प्रचार किया गया है, उसमें कट्टरता प्रधान है। विचारवान धर्मों में सार भाग देखते हैं। सभी धर्मों के मूल तत्त्व मिलते-जुलते हैं। आचारों के साथ धर्म के ऊँचे अंश का कोई सम्बन्ध नहीं। वेद के ज्ञानकाण्ड के साथ मुसलमान, ईसाई, पारसी आदि अपने-अपने धर्म के भीतर से सहमत हैं। वेद के मानी भी किसी पुस्तक-विशेष के नहीं, वह ज्ञानरूप होकर सभी जातियों में सम्मिलित है। वेद को लेकर विवाद करने पर वेदज्ञों की ही मर्यादा नष्ट होती है, वेद अपने अर्थ में पूर्ण है।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३२; संपा. टि—७)

ज्ञान की इस परिभाषा के सामने धर्म को लेकर जो संप्रदायगत भेदभाव पैदा होता है, वह अपने आप नष्ट हो जाता है। निराला ने इस ज्ञान की तुलना विज्ञान के सत्य से की, जो सम्प्रदायों में बँटा हुआ नहीं होता। उनका तर्क यह था कि विज्ञान का सत्य एकदेशीय नहीं होता तो धर्म का सत्य ही एकदेशीय क्यों हो।

“जिस तरह जड़-विज्ञान में सत्य का सार्वभौम, चिराश्रय ऐक्य मिलता है और सभी देशों को समभाव से उन्नयन करने का अधिकार, उसी तरह धर्म-विज्ञान में भी। आजकल बड़े-बड़े विचारवान् ऐसे ही प्रयत्न में लगे हुए हैं। पर हमारे यहाँ धार्मिक कट्टरता ही प्रबल है। इसका परिणाम यह होता है कि कट्टरता का जड़त्व मस्तिष्क का विकास नहीं होने देता। अपने अनुकूल न होने पर धार्मिक तत्त्व झूठे जान पड़ते हैं। यह आत्मानुकूल तत्त्ववृत्ति बहुत बड़ी मानसिक दुर्बलता है। इसके कारण सभी रेखाओं से मनःशक्ति का विकास नहीं हो पाता। प्रहार करनेवाली पशुवृत्ति बनी रहती है। मनुष्य सब देशों के साहित्य, समाज, राजनीति और धर्म का महत्त्व नहीं समझ पाता। प्रगति एक हृद तक बँधी रहती है।” (उप.)

आवश्यक यह है कि हम अन्य देशों के भी साहित्य, समाज, राजनीति और धर्म का महत्त्व समझें; अपने साहित्य, समाज, राजनीति और धर्म का महत्त्व समझें, यह तो आवश्यक है ही। किन्तु जो दृष्टि दूसरों का महत्त्व नहीं देख सकती, वह अपना महत्त्व भी नहीं पहचानती। धर्म का तत्त्व हो जाता है किसी विशेष रुढ़ि का पालन। मस्जिद के सामने जुलूस निकलने और बाजे बजने पर अंग्रेजी राज में आए दिन दंगे होते थे और स्वाधीन भारत में भी होते हैं। निराला ने इन दंगों को लक्ष्य करके लिखा था, “कृष्णजी का जुलूस यदि न निकले, तो कोई क्षति नहीं होती; रामलीला में यदि मनुष्य वन्दर बनकर न नाचे, तो मनुष्यता की रक्षा ही होती है, धन भी बचता है। उधर मुसलमानों के देश में, उस दिन तक छपता था, मस्जिदें तोड़ी गई और मुसलमानों के ही हाथों।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३४; संपा. टि.—१)

धार्मिक रुढ़ियों से मुक्त होने पर हिन्दुओं और मुसलमानों में एकता ही स्थापित नहीं हो सकती, वरन् वे दोनों एक ही समाज के—सामाजिक संस्कारों की दृष्टि से भी—अभिन्न अंग बन सकते हैं। “हिन्दू और मुसलमानों की समस्या इस देश की पराधीनता की सबसे बड़ी समस्या है।”—निराला ने लिखा। (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—१०)

यह समस्या शुद्धि और तबलीग से हल न हो सकती थी। ऐसी शिक्षा की जरूरत थी जिसमें देश, काल को समझने की शक्ति हो। हिन्दू मुसलमानों में हजम हो जाएँगे, यह भय संकीर्ण दृष्टिवालों को है, “किसी समझदार को नहीं, जो अपने मुसलमान भाई के यहाँ भोजन करके भी अपने डण्ड, देश, जाति तथा धर्म की दृष्टि में पवित्र ही रहता है।” (उप.) हिन्दू मुसलमानों के हाथ का छुआ पानी पियें, पहले यह प्राथमिक साधारण व्यवहार जारी करना चाहिए। (उप.) इसके बाद एकीकरण के दूसरे प्रश्न हल होंगे। “देश में कितनी मुसलमानों की विदुषी कुमारियाँ हिन्दुओं के घर आयी और कितनी हिन्दुओं की मुसलमानों के घर गई, यह सामाजिक प्रश्न हल होने को अभी पड़ा ही है; जैसे किसी हित की प्रेरणा से नहीं, केवल प्रेम के फंदे में पड़कर उन लोगों ने विवाह किया और अपने-अपने कुल को कलंक लगाया हो।” (‘सुधा’, जनवरी ’३३, संपा. टि.—२) जब हिन्दू अपने भीतर ऊँच-नीच का भेद मिटा देंगे, रुढ़िवाद से मुक्त होकर जब “वे वर्तमान वैज्ञानिकों की तरह विचारों की ऊँची भूमि पर अधिष्ठित रहने का प्रयत्न करेंगे”—तब मुसलमानों में भी व्यापक परिवर्तन होगा, “तब आज के मुसलमान भी आज के मुसलमान न रहेंगे। अगर रहे, तो इस उच्चता के मुकाबले रह नहीं सकते क्योंकि यह युग ही व्यक्तिवाद का नहीं रहा।” (‘सुधा’, सितम्बर ’३४; संपा. टि.—१)

निराला एक बात अकसर दोहराते हैं और वह यह कि हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य का सम्बन्ध हिन्दुओं की अपनी वर्णगण संकीर्णता से है। भारत की संपदा यूरोप गई, इस तरह वैश्यशक्ति का लोप हुआ; राज्यसत्ता अंग्रेजों के हाथ में आयी, इस तरह क्षत्रियत्व नष्ट हुआ; ज्ञान-विज्ञान में यूरोप आगे बढ़ता गया, इससे ब्राह्मण-

शक्ति भी लुप्त हुई। “हम इसे बात को न समझकर, ब्राह्मण बनकर, भारतीय संस्कृति के एकच्छन्न सम्राट् होकर भाइयों पर खोखली भारतीयता का रोव गाँठते रहे। अब उस भारतीयता से कैसा फल पैदा हुआ, वह सामने है, चखिए।” (‘सुधा’, १६ अगस्त ’३३; संपा. टि.—१) इस भारतीयता अर्थात् पुरानी जीर्ण समाज-व्यवस्था के आधार पर शक्तिशाली राष्ट्रीयता का विकास नहीं हो सकता। आवश्यकता है नई व्यवस्था की, जिसमें कोई मनुष्य छोटा-बड़ा न हो। “हम बहुत पहले से कह रहे हैं, समाज का आमूल परिवर्तन जरूरी है।” (उप.) मानवमात्र की समानता के आधार पर पुनर्गठित समाज में ही सच्ची राष्ट्रीयता का विकास होगा। “भारत की विशाल राष्ट्रीयता यही है। यहाँ हिन्दू-मुसलमान वाला सवाल नहीं। ऐसे मनुष्य को कोई हिन्दू या मुसलमान, धर्म विशेष में कैद रहने वाला मनुष्य नहीं हज़म कर सकता। आप ही सोचिए, ऐसे भाव को कोई ‘पन’ क्या अपने में मिला सकता है? आप समझें, सब ‘पन’ इसी भाव के आश्रय में है या नहीं।” (उप.)

निराला इसी दृष्टि से भारतीय इतिहास पर विचार करते हैं। जो अपने समाज के भीतर दूसरों को पराधीन बनाता है, वह समाज की स्वाधीनता की रक्षा भी नहीं कर सकता। विदेशी आक्रमणकारियों के सम्मुख यहाँ के शासकवर्ग की पराजय का मुख्य कारण हिन्दू समाज का आन्तरिक उत्पीड़न था।

अनेक ऐतिहासिक उपन्यासकारों की तरह सामन्तों के वैभव और शौर्य का महिमामंडित चित्रण करने के बदले निराला ने जनसाधारण की दशा की ओर ध्यान आकर्षित किया और मुसलमानों से युद्ध में उनकी पराजय का कारण तलाश किया। प्रभावती उपन्यास में यमुना कहती है, “वर्णाश्रम-धर्म की प्रतिष्ठा में बौद्धों पर विजय पानेवाले क्षत्रिय कदापि इस धर्म की रक्षा न कर सकेंगे; क्योंकि साधारण जातियाँ इनके तथा ब्राह्मणों के घृणाभावों से पीड़ित हैं।” (पृ. ४८) इस घृणाभाव की व्याख्या करते हुए निराला ने—किसी पात्र को माध्यम न बनाकर अपनी ओर से भी—लिखा, “वह और ही युग था। एक ओर गाँव में गरीब किसान छप्परों के नीचे, दूसरी ओर दुर्ग में महाराज धन-धान्य और हीरे-मोतियों से भरे प्रासादों में, फिर भी उन्हीं के पास फैसले के लिए—न्याय के लिए जाना और उन्हें भगवान का रूप मानना पड़ता था।... उस समय भारत जिस भिन्नता में था, वह साधारण जनों की आत्मा को असह्य थी। जिस तरह वनों के प्राण शून्य में पुकार भरते हुए वारिवर्षण कराते हैं, उसी तरह भारत की जनता की मौन करुणा-ध्वनि ने दूमरी-दूसरी सत्ताओं को शासन के लिए बुलाया... चिरकाल से क्षत्रियों की युद्धज्वाला भारत को दग्ध कर रही थी। कृषि, जनपद तथा जीवन अकारण युद्ध के कारण नष्ट हो रहे थे। साधारण जनों के दृश्य बड़े करुणोत्पादक थे।” (पृ. ४९-५०)

जो लोग भारत पर मुसलमानों के आक्रमण और हिन्दुओं पर मुसलमानों के अत्याचार का वर्णन करके राष्ट्रीयता का भाव जगाने में विश्वास करते हैं, उनके

को बरकर कीर्ति को बरती है, जो स्त्री है।" (उप.)

निराला इतिहास को इस आलोचनात्मक दृष्टि से देखते थे, हिंदू समाज की आन्तरिक कमजोरियाँ पहचानते थे, उन्हें दूर करने में प्रयत्नशील थे, इसलिए समानता की नई भूमि पर हिंदू-मुस्लिम एकता को दृढ़ करने की बात वह सोचते थे। विशेष रूप से शूद्रों पर क्षत्रियों के अत्याचारों को वे मुसलमानों की विजय का मुख्य कारण मानते थे। भारतीय साहित्य में जिन दिनों रैदास जैसे संतों का आविर्भाव हुआ, उन दिनों मुसलमानों में रहीम और रसखान जैसे कवि भी पैदा हुए। बीसवीं सदी में रैदासों को संत बनाने की ताकत हिंदू समाज में मानो खत्म हो गई; उसी अनुपात में रहीम और रसखान जैसे कवियों की संख्या भी नगण्य हो गई। जो स्वयं भीतर से विघटित है, वह दूसरों को मिला भी नहीं सकता।

हिंदू-मुस्लिम एकता के समर्थक अनेक उदारपथी बुद्धिजीवियों का कहना था कि हिंदू-मुस्लिम संघर्ष का पुराना इतिहास मुला देना चाहिए। निराला का मत इनसे भिन्न था। वह इतिहास को गहराई से देखते थे, समाज की आन्तरिक कमजोरी को पहचानने की कोशिश करते थे। इतिहास की इस सामग्री का उपयोग साहित्य में हो सकता है, होना चाहिए, यदि लिखनेवालों की चेतना रूढ़ियों के मोह से मुक्त हो। निराला की स्थापना यह थी—“हिंदू-मुसलमानों के उस संघर्षकाल में बहुत कुछ मसाला आज की जातीयता की इमारत में लगने लायक है, यदि कुशल हाथों से प्राप्त हो। उन दिनों के धार्मिक पथों में से किसी एक में रहनेवाला साहित्यिक यह उत्तरदायित्व नहीं ले सकता, क्योंकि वह पक्षपात-दोष से बच न सकेगा। जनता को धार्मिक पक्षपात से मुक्त कर सत्य के सीधे मार्ग पर ले आना साधारण शक्ति का काम नहीं है।” (‘सुधा’, १ सितंबर ’३३, संपा. टि.—१)

‘तुलसीदास’ कविता में निराला ने इसी असाधारण शक्ति का परिचय दिया है। उसमें एक ओर ‘मोगल-दलदल के जलद्रयान’ हैं तो दूसरी ओर ‘रक्षा से रहित’ क्षत्रिय, ‘द्विज चाटुकार’ और ‘क्षीण कंकालकाय’ शूद्रगण।

क्या हिंदू और मुसलमान मिलकर इस देश में सुदृढ़ राष्ट्रीयता स्थापित कर सकते हैं ?

निराला का उत्तर है: “यूरोप के जर्मनी, फ्रांस, इटली आदि देशों में यदि एकता है, तो भारत में उससे एक इंच भी कम नहीं। यदि विभिन्न जातियों (races) के होते हुए भी वे देश एक राष्ट्र की दृढ़ता पा सकते हैं, तो हिंदुओं, मुसलमानों (दोनों ही आर्य और अनार्य भी हैं) के इस देश में भी वही राष्ट्रीयता स्थापित हो सकती है, इसमें कुछ भी सन्देह नहीं है।” (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—६)

किन्तु मुसलमानों में तो इतनी कट्टरता है, वे कैसे भारत-राष्ट्र का अंग बनेंगे ?

निराला कहते हैं; “हिंदुओं की सकीर्णता के कारण ही मुसलमान इस देश में संकीर्ण हो रहे हैं। यदि फारस में वे बढ़े-चढ़े विचारों के हैं, रूस में उनका चोला बदल गया है, टर्की में उनका कुछ और ही रूप हो रहा है, तो कोई कारण नहीं कि यहाँ के मुसलमान भी हिंदुओं के बढ़ते हुए विचारों और समाज-सुधारों को देखकर

अपना सुधार न करें।" ('सुधा', जनवरी '३३, संपा. टि.—२)

समाज में ऊँच-नीच का भेद मिटाकर, अंधविश्वास और रूढ़ियों से मुक्त होकर व्यपक मानवतावाद की भूमि पर हिंदू और मुसलमान अपनी राष्ट्रीय एकता दृढ़ कर सकते हैं—निराला की शिक्षा का यह सारतत्त्व था ।

भाषा और राष्ट्र

भारतीय जनता के राष्ट्रीय आत्म-सम्मान की भावना को कुचलकर उसे पराधीन बनाए रखने के लिए ब्रिटिश साम्राज्यवादियों ने निरंतर इस धारणा का प्रचार किया कि भारत कभी एक राष्ट्र नहीं था । जो भी राष्ट्रीय भावना फैली है, वह अंग्रेजी राज की देन है । भारत के अधिकांश उदारपंथी बुद्धिजीवी भी इसी धारणा को दोहराते हैं ।

स्वयं अंग्रेजों ने अपने यहाँ राष्ट्रीय एकता कैसे स्थापित की ? कई शताब्दियों तक वे वेल्स और स्कॉटलैंड पर अधिकार करने के लिए युद्ध करते रहे । इसे गृहयुद्ध भी नहीं कह सकते । यह वास्तव में स्कॉट और वेल्स दो स्वतंत्र जातियों को गुलाम बनाने का युद्ध था । इस युद्ध में विजयी होकर, वेल्स और स्कॉटलैंड की भाषा और संस्कृति का दमन करके ही अंग्रेज ब्रिटेन को एक राष्ट्र बना सके ।

अमरीकियों ने संयुक्त राज्य अमरीका को कैसे संयुक्त किया ? पहले वे रेड-इंडियनों से लड़े, फिर जहाँ से आए थे, उस देश ब्रिटेन से लड़े, फिर आपस में लड़े, तब संयुक्त राज्य अमरीका में राष्ट्रीय एकता स्थापित हुई ।

सोवियत संघ में राष्ट्रीयता का विकास कैसे हुआ ? ज़ारशाही रूस गैर-रूसी जातियों के लिए कठघरा था । समाजवादी क्रान्ति से यह कठघरा टूटा । फिनलैंड और पोलैंड ने रूस के साथ संघर्ष होने से इनकार किया । बेलोरूसिया और उक्रेन—जहाँ की भाषा और संस्कृति रूसियों की भाषा और संस्कृति के निकटतम है—स्वतंत्र प्रजातंत्र बने । अन्य प्रदेशों में लम्बे गृहयुद्ध के बाद सोवियत सत्ता स्थापित हुई । बाद में संधि करके स्वतंत्र प्रजातंत्रों ने अपना संघ बनाया । १९४० में लातविया, एस्तोनिया और लिथुआनिया के प्रजातंत्र सोवियत संघ में शामिल हुए । इस तरह सोवियत संघ में राष्ट्रीय एकता कायम हुई ।

भारत में राष्ट्रीयता का विकास दूसरे ढंग से हुआ है । इस विकास में उन प्रदेशों की प्रमुख भूमिका रही है, जिनमें अब हिंदी भाषा बोली जाती है । कुरुक्षेत्र, आर्यावर्त, ब्रह्मावर्त, मध्य देश—सब इन्हीं प्रदेशों के अन्तर्गत है । यही से संस्कृति

के वे तमाम सूत्र आरंभ होते हैं जिनसे दूर-दूर के जनपद एक ही राष्ट्र में बँध गए। हिंदीभाषी जाति—या उसके पूर्वपुरुषों—ने भारत को जातियों का कठघरा नहीं बनाया; उसने आन्ध्र, तमिलनाडु या बंगाल के लोगों को अपना दास बनाने के लिए शताब्दियों तक उनसे युद्ध नहीं किया। भारत में राष्ट्रीय एकता की भावना राजनीतिक समझौतों और सन्धियों के आधार पर कायम नहीं हुई। उसका मुख्य आधार है सांस्कृतिक।

निस्सन्देह राजनीतिक एकता अत्यंत महत्त्वपूर्ण है। किंतु वही सब कुछ नहीं है। प्राचीन यूनान छोटे-छोटे राज्यों में विभाजित था; फिर भी समूचा देश—हेलास—एक है, उसके निवासियों की सभ्यता एक है, यह चेतना यूनानियों में थी। यूरोप का कौन ऐसा राष्ट्र है, जिसके साहित्य और संस्कृति पर उस विभाजित हेलास का गहरा प्रभाव न पड़ा हो? राजनीतिक एकता के तार जहाँ टूट जाते हैं, वहाँ संस्कृति के सूत्र भी विभाजित जन-समुदायों को परस्पर बाँधे रहते हैं।

महाकवि दांते का देश—इटली—भी छोटे-छोटे राज्यों में बँटा हुआ था। किंतु उनसे बड़ा इटली की भाषा और साहित्य का प्रतिनिधि कवि और कौन है?

यूरोप और अमरीका के देशों में राष्ट्रीय एकता गृहयुद्ध के बाद कायम हुई। भारत के इतिहास को देखते हुए वहाँ की राष्ट्रीयता बहुत ही कच्ची उम्र की है। हम इस देश के हैं, यह देश हमारा है—इस भाव के पैदा होने, सुदृढ़ होकर मनुष्य की आन्तरिक चेतना का अमिट अंश बन जाने में समय का बड़ा महत्त्व है। भारत की राष्ट्रीयता से वे देश स्पर्धा नहीं कर सकते जिनका इतिहास अभी कल शुरू होता है। राष्ट्रीयता देशकाल-सापेक्ष है। उत्तर-दक्षिण अमरीका के गोरे निवासियों ने दूसरों के प्रदेश को अपना देश बनाया। देश को अपना कहते हुए उन्हें थोड़ा ही समय बीता है। इस देशकाल-सापेक्षता के सिद्धान्त को ध्यान में रखते हुए कोई भी पश्चिमी देश भारत को राष्ट्रीयता का पाठ पढ़ाने का दावा नहीं कर सकता।

महाभारत का युद्ध आरंभ होने से पहले धृतराष्ट्र ने संजय से कहा—तुम इस भारतवर्ष का वर्णन करो, जिसके लिए कौरव और पाण्डव युद्ध करने को तत्पर हैं। संजय ने कहा—इस भारतवर्ष में गंगा, सिन्धु, सरस्वती, गोदावरी, नर्मदा, कावेरी आदि नदियाँ बहती हैं। इसमें कश्मीर, गन्धार, आन्ध्र, केरल, कर्णाटक, द्रविड़, कोंकण, मालवा, उत्कल, अंग, वग, कलिंग आदि जनपद हैं। इस भारतवर्ष में आर्य, म्लेच्छ और दोनों के मिश्रण से उत्पन्न होनेवाले लोग रहते हैं। अपने गुण और बल के अनुसार यहाँ की धरती की सेवा की जाय तो वह कामधेनु के समान सब कामनाओं की पूर्ति करे किंतु “जैसे कुत्ते मांस के टुकड़े के लिए परस्पर लड़ते और एक-दूसरे को नोचते हैं, उसी प्रकार राजा लोग इस वसुधा को भोगने की इच्छा रख कर आपस में लड़ते और लूटपाट करते हैं।” (महाभारत; गीता प्रेस; भीष्म पर्व, नवाँ अध्याय)

जिन्होंने भारत में राष्ट्रीय एकता का भाव जगाया, उन्होंने उसे अपने असीम मानवप्रेम से सम्बद्ध भी कर दिया। राजा इस धरती को भोगना चाहते हैं, उसकी

सेवा नहीं करना चाहते, इसीलिए आपस में लड़ते और लूटपाट करते हैं।

इस देश में आर्य और म्लेच्छ दोनों रहते हैं। उनके मिश्रण से जो तीसरी किस्म के लोग उत्पन्न हुए हैं, वे भी यहाँ रहते हैं। इस भारत में कश्मीर से लेकर केरल तक अनेक जनपद हैं। भारत के इस बहुजनपदीय राष्ट्र का रूप प्राचीन साहित्य में अनेक स्थलों पर मिलता है।

अंग्रेज कहते थे, भारत कभी एक राष्ट्र नहीं था। अंग्रेजी राज में राष्ट्रीय एकता कायम करनी है तो अंग्रेजी को राष्ट्रभाषा बनाओ। अंग्रेजी के बिना अनेक भाषाएँ बोलनेवाला यह देश अपनी एकता की रक्षा नहीं कर सकता। उदारपंथी बुद्धिजीवी कहते थे—अंग्रेज ठीक कहते हैं, अंग्रेजी के बिना राष्ट्रीय एकता की रक्षा नहीं हो सकती।

स्वाधीनता आन्दोलन में भाग लेने वाले देशभक्तों की राय थी, हिंदी सारे देश में सबसे ज्यादा बोली और समझी जाती है, उसी को राष्ट्रभाषा बनना चाहिए। किंतु राष्ट्रीयता के बारे में इनमें अधिकांश का यही मत था कि वह प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से अंग्रेजों की देन है। अंग्रेजों ने या तो हमें राष्ट्रीयता सिखाई अथवा उनका विरोध करते हुए हमने स्वयं उसे सीखा।

निराला यह नहीं मानते थे कि राष्ट्रीयता की भावना अंग्रेजी राज की देन है। उन्होंने इस धारणा का खंडन किया कि भारत एक देश नहीं, अनेक देशों का समुदाय है। उनका कहना था कि यह धारणा अंग्रेजों द्वारा फैलाई गई थी। निराला ने लिखा, “अंग्रेज कहते थे कि चूँकि भारतवर्ष कोई एक देश नहीं है, अनेक देशों का समुदाय है, यहाँ न एक भाषा है और न एक प्रकार का समाज, अनेक छोटी-बड़ी भाषाओं के रहते भारतवर्ष उन्नति नहीं कर सकता, इसलिए सबको अंग्रेजी पढ़नी चाहिए। अंग्रेजों के हिमायती अब तक कुछ ऐसी ही दलील पेश करते रहे हैं। आश्चर्य तो यह है कि इनमें कुछ तो इसी देश के निवासी—भारतीय—हैं। हमें उनकी बात पर हँसी भी आती है, और कष्ट भी होता है। भारतवर्ष एक देश नहीं है, अनेक देशों का समुदाय है, यह वे ही कह सकते हैं जिन्हें यहाँ के इतिहास का कुछ पता नहीं और जिन्हें यहाँ की सभ्यता और संस्कृति की नींव का ज्ञान नहीं। परंतु जो यह जानते हैं कि प्राचीन भारत ने एक सूत्र में गुंथकर अपना सर्वतोमुखी विकास किया है, जिन्हें यह मालूम है कि इस देश ने सुख और दुःख की परिस्थितियों में एक साथ रहकर काम किया है, विजय की है तो एक साथ, हारे हैं तो एक साथ; जिनको इसका पता है, राम, कृष्ण, बुद्ध, रामानुज, कबीर, तुलसी आदि सैकड़ों महापुरुष और वैष्णव, शैव, शाक्त आदि अनेक संप्रदाय प्रादेशिक सीमा से ऊपर समस्त देश में, वायु की भाँति, एकरस फैले हैं, वे ऐसे भ्रम में कदापि नहीं पड़ सकते।” (‘सुधा’, जून ’३०, संपा. टि.—६)

सुख-दुःख की परिस्थितियों में एक साथ रहकर काम करना—राष्ट्रीय एकता की भावना के विकास का यह समर्थ कारण है। यहाँ जो सम्प्रदाय जन्मे, वे प्रदेश की सीमाएँ पार करके सारे देश में फैले। प्रदेश अनेक हैं, लेकिन है वे सब एक ही

देश के भीतर ।

यूरोप के राष्ट्रों में अनेक नसलो के लोग घुल-मिलकर एक हो गए; तब भारत में मुसलमान भी यहाँ की राष्ट्रीयता में घुल-मिलकर एक हो सकते हैं—यह तर्क प्रस्तुत करने के बाद निराला राष्ट्रभाषा की आवश्यकता सिद्ध करते हुए कहते हैं, “यदि इस देश को अपना पूर्व गौरव पहनचाकर अपना अस्तित्व बनाए रखना है, यदि इसे अन्य सभ्यताओं के मुकाबले खड़े होकर अपना मस्तक नत नहीं करना है, और यदि राजनीतिक, आर्थिक आदि विषयों में इसे विदेशियों का गुलाम नहीं होना है, सारांश यह है कि यदि इसे संसार के इतिहास में कुछ अपना व्यक्तित्व बनाए रखना है, तो भारतवर्ष को राष्ट्रीयता के एक पाश में अवश्य बँधना पड़ेगा । बिना एक राष्ट्रभाषा के राष्ट्रीयता का विकास नहीं हो सकता । यह बात राजा राममोहन राय, दयानंद आदि ने समझी थी, और इस युग की सब महान् आत्माएँ इसका समर्थन करती हैं ।” (उप.)

राष्ट्रभाषा की स्वीकृति की माँग अपने इतिहास के प्रति भारतीय जनता की सजग दृष्टि से उत्पन्न हुई थी, यह उस साहित्य की देन थी जो पराधीनता की परिस्थितियों में जनता को एकताबद्ध होकर विदेशी शासकों से संघर्ष करने की प्रेरणा देता था, समाज को पुनर्गठित करके स्वाधीन राष्ट्रों के साथ कदम मिलाकर आगे बढ़ने की सहज आकांक्षा का वह प्रतिफलन थी; अंग्रेजों का विरोध करना है, केवल इसीलिए राष्ट्रभाषा चाहिए, इस तरह के नकारात्मक दृष्टिकोण का परिणाम वह न थी ।

अंग्रेजी राज कायम होने से राष्ट्रीयता फैलती तो आधा अफ्रीका एक राष्ट्र बन गया होता, वहाँ भी राष्ट्रभाषा के व्यवहार की माँग सुनाई देती ।

जर्मनी और आस्ट्रिया पड़ोसी देश है, दोनों में जर्मन भाषा बोली जाती है किंतु वे दो राष्ट्र हैं, एक नहीं । दक्षिण अमरीका के अनेक राज्यों में स्पैनिश भाषा बोली जाती है किंतु वे एक राष्ट्र नहीं हैं । स्विट्जरलैण्ड में जर्मन, इटालियन, फ्रेंच—तीन भाषाएँ बोली जाती हैं किंतु वह एक राष्ट्र है । मुख्य बात है—सुख और दुःख की परिस्थितियों में एक साथ रहकर काम करना ।

प्राचीन गौरव की बात से प्रसन्न होकर कुछ लोग सोचते हैं, यदि यहाँ संस्कृत फिर राष्ट्रभाषा हो जाय तो राष्ट्रीय एकता की रक्षा के साथ उस प्राचीन गौरव की पुनःप्राप्ति भी हो जाय । निराला ने इस प्राचीनता-प्रेम की आलोचना करते हुए संस्कृत को सारे भारत की भाषा बनाने के विचार को अव्यावहारिक बताया और लिखा, “इसका प्रयोग शिष्टजन ही करते थे । वह संस्कृत अब हमारे घरों में बोली जाय, इस बात में प्राचीन-प्रियता, स्वदेश-प्रेम आदि चाहे जितना हो, पर भाषाशास्त्र के व्यावहारिक नियमों के सामने यह ठहर नहीं सकती । संस्कृत हमारे पूज्य पूर्वजों की पवित्र वाणी रही है, इस दृष्टि से हमारे लिए वह शिरोधार्य है । वह देववाणी है, हम उसकी पूजा करेंगे, पर इससे अधिक हम शायद कुछ न कर सकेंगे ।” (उप., संपा. टि.—७) संस्कृत को राष्ट्रभाषा बनाने का सुभाव,

अव्यावहारिक होने के कारण, वास्तव में हिंदी की जगह अंग्रेजी को प्रतिष्ठित रखने में सहायक होता था। यूरोप में किसी समय लैटिन का प्राधान्य था किंतु जब यूरोपीय देशों में राष्ट्रीय भावना का विकास हुआ, तब लैटिन का स्थान वहाँ बोल-चाल की भाषाओं ने ले लिया। (उप., संपा. टि.—६) वैसे ही यहाँ संस्कृत अपदस्थ हुई।

राष्ट्रभाषा के रूप में हिंदी को अपनाने का संघर्ष वास्तव में अंग्रेजी के विरुद्ध समस्त भारतीय भाषाओं की अधिकार-प्राप्ति का संघर्ष था। निराला से पहले महावीरप्रसाद द्विवेदी ने 'सरस्वती' की अनेक टिप्पणियों में प्रान्तीय भाषाओं की शिक्षा का माध्यम बनाने का समर्थन किया, अंग्रेजी की शिक्षा का माध्यम बनाए रहने का विरोध किया। फरवरी, १९१६ की 'सरस्वती' में द्विवेदीजी ने 'विविध विषय' स्तंभ में लिखा था, "मद्रास प्रान्त में कई करोड़ आदमी तामील और तैलंगी भाषाएँ बोलते हैं। वही उनकी मातृभाषाएँ हैं। उन सबको कुछ थोड़ी सी प्रारंभिक शिक्षा छोड़कर अन्य सारी शिक्षा अंग्रेजी भाषा ही के द्वारा मिलती है। यह बात आश्चर्य में डालने वाली है... अंग्रेजी भाषा सीखने की आवश्यकता है जरूर..." तथापि इससे मातृभाषा में शिक्षा प्राप्त करने की महत्ता कम नहीं हो सकती।"

राष्ट्रभाषा के प्रश्न पर हिंदी के तमाम जिम्मेदार साहित्यकारों की वही राय रही है जो द्विवेदीजी की थी। हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाकर हिंदीवाले अन्य भाषाओं को दबाना चाहते हैं, यह प्रचार पराधीन भारत में—गांधीजी के जीवन-काल में और गांधीजी के भेजे हुए हिंदी-प्रचारकों के विरुद्ध—शुरू हो गया था, इसीलिए अहिंदी भाषाओं को शिक्षा का माध्यम बनाने के लिए हिंदीभाषियों ने जो आन्दोलन किया, उसे याद रखना आवश्यक है। निराला ने द्विवेदीजी का अनुसरण करते हुए शिक्षा का माध्यम बनाने के लिए प्रादेशिक भाषाओं का समर्थन किया।

"हमारी भाषाएँ गँवारू, असाहित्यिक और अविकसित बताई जाने लगीं—" (उप., संपा. टि.—६) निराला ने साम्राज्यवाद की कुटिल नीति के बारे में जब यह लिखा था, तब उनका ध्यान केवल हिन्दी की ओर नहीं था, वह समस्त भारतीय भाषाओं की बात कह रहे थे। राष्ट्रीय आन्दोलन की प्रगति के साथ प्रदेशों की जनता में जातीय चेतना भी फैल रही थी। भाषा के आधार पर प्रान्तों के पुनर्गठन की चर्चा आरंभ हो गई थी। बंगाल का विभाजन न किया जाय, बंगाली जाति एक है—यह आन्दोलन बीसवीं सदी के प्रथम दशक में चल चुका था। निराला ने केवल भाषा के आधार पर प्रान्तों के विभाजन को अवांछनीय बताया किन्तु आगे लिखा, "यह ठीक है कि साहित्यिक विकास के लिए भाषाओं को प्रान्तवद्ध होने में कुछ सुविधा रहेगी। विभिन्न प्रान्तों के विश्वविद्यालय अपने यहाँ की भाषा की ओर ध्यान देंगे, वहाँ के साहित्यिक उसकी श्रीवृद्धि प्रतियोगिता की भावना के साथ करेंगे, पर यह बात दूसरी है। साहित्यिक उत्कर्ष के साथ ही भावों के सार्वदेशिक सुगम विनिमय का ध्यान भी रखना पड़ेगा, और यही राष्ट्र-

भाषा का प्रश्न है।" (उप., संपा. टि.- -६)

निराला का यह विचार सही था कि भाषा के आधार पर ही प्रान्तों का पुनर्गठन न होना चाहिए। सोवियत संघ में भाषाओं की संख्या के अनुरूप सी-दो-सी प्रजातंत्र नहीं बने। किंतु यहाँ प्रश्न प्रादेशिक भाषाओं के विकास का है। निराला को विभिन्न भाषाक्षेत्रों के विश्वविद्यालयों से अपेक्षा है कि वे अपनी भाषाओं की ओर ध्यान देंगे और लेखक अपने साहित्य का विकास करेंगे। मातृभाषा को शिक्षा का माध्यम बनाने के लिए रवीन्द्रनाथ ठाकुर, महात्मा गांधी, प्रफुल्लचन्द्र रे आदि मनीषियों के प्रयत्नों की चर्चा—और उनका समर्थन—करते हुए निराला ने लिखा, "जब तक शिक्षा विद्यार्थी को उसकी मातृभाषा में नहीं दी जाती, तब तक उसकी पूरी तरह प्राप्ति असंभव है।" ('सुधा', १ जनवरी '३४; संपा. टि.—१) हिंदी के राष्ट्रभाषा होने से बँगला या अन्य किसी प्रान्तीय भाषा की हानि न होगी, इस धारणा पर बल देते हुए निराला ने लिखा, "हिंदी के रहते हुए भी वे अपनी भाषा का महत्तम विकास कर सकते हैं। सभी प्रान्तीय भाषाओं के संबन्ध में यह बात कही जा सकती है।" ('सुधा', १ जुलाई '३४; संपा. टि.—५)

राष्ट्रभाषा के प्रश्न पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर के विचारों की आलोचना करते हुए निराला ने प्रान्तीय भाषाओं के विकास और समृद्धि पर पुनः बल देते हुए लिखा, "प्रान्तीय भाषाओं के समुन्नत होने के विषय में दो सम्मतियाँ नहीं हो सकती—सभी ऐसा चाहते हैं। जो लोग भारत के लिए एक राष्ट्रभाषा बनाने का प्रयत्न कर रहे हैं, उन्होंने तो सदा स्पष्ट शब्दों में यही कहा है कि प्रान्तीय भाषाओं की उन्नति में बाधा न देकर, किसी प्रकार का रोड़ा न अटकाकर, एक राष्ट्रभाषा को विकसित करना चाहिए, क्योंकि हमारे जैसे विशाल देश में यदि कोई ऐसी देशी भाषा हो सके, जिसमें एक प्रान्त के निवासी दूसरे प्रान्त के निवासियों से विचार-विनिमय कर सकें, तो राष्ट्रीय उन्नति में बड़ी सहायता मिले।" ('सुधा', नवंबर, '३४; संपा. टि.—१२)

निराला ने यहाँ बिल्कुल स्पष्ट कर दिया कि हिंदी को राष्ट्रभाषा बनाने का यह अर्थ कदापि नहीं है कि वह अहिंदी भाषाओं का स्थान ले ले। उसका स्थान तो वास्तव में अंग्रेजी लिए हुए थी। हिंदी को राष्ट्रभाषा बनाने का उद्देश्य यह था कि एक प्रान्त के निवासी दूसरे प्रान्त के निवासियों से विचार-विनिमय कर सकें। विचार-विनिमय का यह कार्य जो लोग अंग्रेजी के माध्यम से करते थे, वे एक फीसदी से भी कम थे। एकता को व्यापक रूप से सुदृढ़ बनाने के लिए आवश्यक था कि विभिन्न प्रान्तों के साधारण लोग बड़े पैमाने पर संपर्क कायम करें। राष्ट्रभाषा के रूप में हिंदी की आवश्यकता इन्हीं लोगों को थी।

फिर भी अंग्रेजी के समर्थक हिंदीभाषियों पर यह आरोप लगाते ही रहे कि वे दूसरों पर हिंदी लादना चाहते हैं, उनकी भाषाओं को दबाना चाहते हैं। इसलिए अंग्रेजी ही राजभाषा रहनी चाहिए जो किसी पर नहीं लादी गई!

हिंदी के विरोध और अंग्रेजी के समर्थन में वे और भी कई तर्क ढूँढ़ लाए थे।

एक तर्क यह था कि हिंदी एक कृत्रिम भाषा है। उसके अंतर्गत भोजपुरी, अवधी, ब्रज, बुंदेलखंडी आदि भाषाओं को गिन लिया जाता है। ये सब स्वतन्त्र भाषाएँ हैं, हिंदी की बोलियाँ नहीं। हिंदी बोलनेवालों की संख्या वास्तव में बहुत कम है।

‘विचित्रा’ नाम की बँगला पत्रिका में श्री सुशीलकुमार वसु नाम के सज्जन ने हिंदी को उसकी बोलियों से जुदा करके सिद्ध किया कि हिंदी बोलनेवाले बँगला-भाषियों की तुलना में बहुत कम है। इस पर निराला ने लिखा, “मातृभाषा का प्रेम तो बहुत स्वाभाविक चीज है। परंतु किसी दूसरी भाषा के सम्बन्ध में गलत धारणा बनाना और उसका प्रचार भी करना मन की अस्वाभाविकता का परिचायक है। वसु महोदय ने हिंदी के टुकड़े-टुकड़े कर डाले हैं। और उनका कथन है कि वे सब अंग एक-दूसरे से भिन्न हैं, जबकि वास्तव में वे परस्पर घुले-मिले हुए हैं। उनकी राय में पूर्वी हिंदी पश्चिमी हिंदी से भिन्न है। विहारी हिंदी के अन्तर्गत नहीं है, वरन् संपूर्ण स्वतंत्र भाषा है एवं हिंदी की अपेक्षा बँगला के साथ ही उसका संपर्क अधिक है।” (‘सुधा’, १ जुलाई ’३४; संपा. टि—५)

डा. ग्रियर्सन, डा. सुनीतिकुमार चाटुर्ज्या और उनके अनुवर्तियों द्वारा प्रचारित सिद्धान्तों को ही ‘विचित्रा’ में दोहराया गया था। डा. ग्रियर्सन और डा. चाटुर्ज्या ने सरल हिंदी को देश में सबसे ज्यादा समझी जानेवाली भाषा स्वीकार किया था; उनके अनुवर्ती यह भी मानने को तैयार न थे—यह अन्तर था। किन्तु अवधी, भोजपुरी, मैथिली हिंदी से स्वतंत्र भाषाएँ हैं, यह मान्यता डा. ग्रियर्सन और डा. चाटुर्ज्या दोनों की थी।

निराला ने सुशीलकुमार वसु के लिए लिखा कि या तो उन्हें प्रान्तीय भाषाओं का ज्ञान नहीं और यदि ज्ञान है तो उसे उन्होंने छिपाया है। वह भाषाशास्त्र के नियमों से भी अनभिज्ञ हैं। किसी भी प्रान्त में प्रत्येक सौ मील पर भाषा-भेद स्पष्ट हो जाता है। “परंतु हम उनसे पूछते हैं कि स्वयं बंगाल में क्या इस प्रकार का भाषा-भेद दृष्टिगोचर नहीं होता?” पूर्वी बँगला पश्चिमी बँगला से भिन्न है। पूर्वी हिंदी पश्चिमी हिंदी से भिन्न है तो क्या असमिया, उड़िया और विहारी ‘बँगला की विलकुल सगी बहनें’ हैं? हिंदी की तुलना में बँगला के बोलने-समझने वाले अधिक हो गए, “परन्तु हिंदी तो न उत्तर के लोग समझते हैं, न पश्चिम के, न बुंदेलखंडी उसे समझ पाते हैं, न मुसलमान, न अवधी, न विहारी और बंगालियों के लिए तो वह विलकुल ही ग्रीक है। इस तरह की यह हिंदी है क्या चीज, इसे बंगाली ही समझ सकते हैं।”

अनेक बंगाली बुद्धिजीवी असमिया और उड़िया को बँगला की बोली मानते थे। आगे चलकर असम और उड़ीसा अलग प्रान्त बन गए। बँगला का क्षेत्र संकुचित हो गया। ये बुद्धिजीवी सोचते थे, हिंदी से उसकी बोलियाँ अलग हो जायँ तो उसका क्षेत्र भी ज़रा संकुचित हो जाएगा। लेकिन यहाँ अलग प्रान्त बनने पर भी विहार, संयुक्त प्रान्त, मध्य प्रदेश आदि की भाषा हिंदी ही रही!

श्री सुशीलकुमार वसु का एक तर्क यह था कि “हिंदी के साथ उर्दू का पार्थक्य

इतना अधिक है कि हिंदी सीखकर कोई सहसा उर्दू समझने में समर्थ नहीं हो सकता।” (उप.) हिंदी-उर्दू का भेद अंग्रेजों के जमाने में बढ़ा। पंद्रहवीं से अठारहवीं सदी तक उत्तर भारत की भाषाओं पर फारसीयत का प्रभाव बहुत ही कम है यद्यपि फारसी चार-पाँच सौ साल से राजभाषा बनी हुई थी। हिंदीभाषी क्षेत्र में फारसीपन के प्रभाव से उर्दू-हिंदी का भेद बढ़ा; किन्तु केवल अभिजातवर्ग में और साहित्य में। जनसाधारण की बोलचाल की भाषा में ऐसा कोई भेद न था। अंग्रेजी को भारत की राजभाषा बनाए रखने के लिए इस भेद को पहले इस्तेमाल किया गया और अब भी किया जाता है। इस सम्बन्ध में निराला की मान्यता यह थी: “हिंदी-उर्दू का विवाद यद्यपि अब तक बन्द नहीं हो गया है, पर समझदार लोग यह समझने लगे हैं कि इनमें कोई विशेष विभेद नहीं है—कम-से-कम बोलचाल की दृष्टि से हम दोनों को एक मान सकते हैं।” (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—६) जहाँ तक मुसलमानों का सम्बन्ध है, “अधिकांश मुसलमान थोड़े-से परिवर्तित रूप में हिंदी ही बोलते हैं;” इस प्रकार “हिंदी बोलने वालों की संख्या सबसे अधिक है।” (उप.)

हिंदी के विरोध में सबसे बड़ा तर्क यह था कि वह एक पिछड़ी हुई भाषा है, साहित्यिक समृद्धि में अन्य भाषाएँ उससे आगे बढ़ी हुई हैं, तब उसे राष्ट्रभाषा के पद पर क्यों बिठाया जाए। इस तर्क का आधार यह मिथ्या कल्पना थी कि राष्ट्रभाषा का व्यवहार मुख्यतः साहित्य के पठन-पाठन के लिए होगा। निराला का कहना था कि साहित्य का प्रश्न राष्ट्रभाषा से जुड़ा हुआ है, फिर भी दोनों एक नहीं हैं। “साहित्य और भाषा का प्रश्न बहुत कुछ एक होते हुए भी बहुत कुछ अलग भी है।” (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—६) कसौटी यह होनी चाहिए कि राष्ट्रभाषा सरल, सुबोध हो, “सबसे अधिक बोली तथा समझी जाती हो।” (‘सुधा’, १ जुलाई ’३४; संपा. टि.—५)

भरतपुर हिंदी साहित्य सम्मेलन में रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा कि हिंदी को राष्ट्रभाषा बनाना हो तो साहित्य की श्रीवृद्धि करो। (‘सुधा’, जून ’३०; संपा. टि.—६) हिंदी प्रान्तों में ही अंग्रेजी पढ़े-लिखे लोग हिंदी की उपेक्षा करते हुए पूछते थे—हिंदी में है क्या? (‘सुधा’, जून ’३५; संपा. टि.—२) उत्तर भारत में मद्रास से शिक्षित युवकों का एक दल यात्रा करने आया। उसमें एक युवक ने कहा कि हिंदी में ऊँचे साहित्य का अभाव है। (‘सुधा’, १ अगस्त ’३४) इन्दौर साहित्य सम्मेलन में वेंगला की समृद्धि के मुकाबले हिंदी की दरिद्रता का उल्लेख महात्मा गांधी ने किया। (‘सुधा’, जून ’३५; संपा. टि.—३)

हिंदी साहित्य की दरिद्रता के इस निरंतर उल्लेख से निराला का क्षुब्ध होना स्वाभाविक था। यह उल्लेख अप्रासंगिक था क्योंकि राष्ट्रभाषा का उपयोग मूलतः विभिन्न प्रदेशों की जनता के बीच संपर्क भाषा के रूप में होना था। अंग्रेजी को न हटा पाने पर अपनी असफलता पर पर्दा डालने के लिए यह एक अच्छा बहाना था। विश्वज्ञान प्राप्त करने के लिए अंग्रेजी को राजभाषा और शिक्षा का माध्यम बनाए रहना चाहिए—यह निष्कर्ष भी हिंदी की दरिद्रता से अपने आप निकलता था।

निराला ने बड़े धैर्य में और अनेक बार इस तर्क को उत्तर दिया ।

‘विचित्रा’ वाले बँगला लेख के प्रसंग में उन्होंने लिखा, “भारतवर्ष के लिए एक साधारण और चलित भाषा का निर्वाचन करते समय यह देखने की आवश्यकता नहीं है कि भारत की प्रधान भाषाओं में साहित्यिक उत्कर्ष किसका बड़ा है । इस विषय में हिंदी किसी प्रान्तीय भाषा से पीछे नहीं है । यद्यपि हम मानते हैं कि बँगला साहित्य कई दृष्टियों से औरों की अपेक्षा उत्कृष्ट है, परंतु प्राचीन हिंदी साहित्य का मुकाबला बँगला नहीं कर सकती । ब्रजभाषा का प्रभाव वैष्णव कवियों पर काफी पड़ा है । बँगला में एक रवीन्द्रनाथ हैं, हिंदी में तुलसीदास, सूर, कबीर तीन हैं ।” (‘सुधा’, १६ जुलाई ’३४; संपा. टि.—५)

संयत भाव से उन्होंने अपनी भाषा और साहित्य का पक्ष-समर्थन किया, बँगला के उत्कर्ष को स्वीकार करते हुए । मद्रास के युवक-य.ती की राय पर टिप्पणी करते हुए उन्होंने लिखा, “हमारी समझ में यह बात नहीं आती कि राष्ट्रभाषा के साथ ऊँचे साहित्य का कौन-सा सम्बन्ध है, जो कहें, इसके बिना उसकी सिद्धि असंभव हो रही है” पर यह स्वीकार करने में हमें कोई आपत्ति नहीं कि आधुनिक बँगला साहित्य, हिंदी साहित्य से ऊँचा है ।” (‘सुधा’, १ अगस्त ’३४; संपा. टि.—२)

गांधीजी के इन्दौरवाले भाषण पर टिप्पणी करते हुए निराला ने लिखा कि हिंदी का नया-पुराना साहित्य मिलाकर किसी भी भारतीय भाषा के साहित्य से घटकर सिद्ध नहीं होता । आधुनिक हिंदी साहित्य ने जितनी तेजी से प्रगति की है, उतनी तेजी से अन्य किसी भाषा के साहित्य ने प्रगति नहीं की ।

“यहाँ महात्माजी का विवेचन बहुत ही अधूरा जान पड़ता है । हिंदी में रवीन्द्र-नाथ ठाकुर, पी. सी. राय और जगदीशचन्द्र बोस नहीं, और ऐसे नाम और भी गिनाए जा सकते हैं, इसे हम महात्माजी की अधूरी जानकारी समझते हैं । यहाँ महात्माजी ने विज्ञापित मनुष्यों के विज्ञापन की ओर देखा है, प्रतिभा की ओर नहीं ।”

हिंदी में तुलसी, सूर, विहारी, कबीर आदि का उल्लेख करते हुए उन्होंने कहा, “तुलसी के सामने किसी कवि को हिंदीवाले मान जाएँगे, यह दुराशामात्र है ।” आधुनिक साहित्यकारों के बारे में उन्होंने लिखा, “आज जो कवि आगे बढ़ते जा रहे हैं, महात्माजी ने उनके कार्यक्रम और रचनाओं को नहीं देखा । मुमकिन है, कुछ साल बाद अपने साहित्य में उनमें से किसी का पूर्णरूप से विज्ञापित हो जाने के बाद वही स्यान् हो, जो रवीन्द्रनाथ का है ।” (‘सुधा’, जून ’३५; संपा. टि.—३)

किसका साहित्य बड़ा है, किसका छोटा—यह वहस अब भी जारी है और निकट भविष्य में जारी रहेगी । मूल समस्या दूसरी ही थी । राष्ट्रीय आन्दोलन में कितनी गहराई है, निम्नतम जनता को किस हद तक उसने सक्रिय बनाया, साम्राज्यवाद के दृढ़ देशी आधार सामन्तवाद के विरुद्ध उसने कितने बड़े पैमाने पर किसानों का संघर्ष चलाया, उच्च और मध्यवर्ग—तथा ज़मींदारों—की शिक्षित

संतान की जगह नेतृत्व पद पर कितने औद्योगिक मजदूरों और गरीब किसानों को बिठाया—इन प्रश्नों के उत्तर से समझ में आ जाएगा कि हिंदी राष्ट्रभाषा क्यों नहीं बनी। राष्ट्रभाषा की जरूरत अंग्रेजी पढ़े-लिखे लोगों को नहीं, साधारण लोगों को थी, जिनमें अधिकांश अपनी या पराई कोई भाषा लिख-पढ़ न सकते थे। ये साधारण लोग कितनी बड़ी संख्या में राष्ट्रीय आन्दोलन में भाग लेते हैं, इस पर निर्भर था कि हिंदी राष्ट्रभाषा के पद से अंग्रेजी को हटा पाती है या नहीं। किंतु कहाँ तो अर्धशिक्षित और अशिक्षित जनो की जरूरत थी हिंदी के साधारण ज्ञान की, कहाँ नेताओं ने वहस छोड़ दी साहित्य किसका अधिक समृद्ध है—हिंदी का या बंगला का !

इसी तरह बड़े सद्भाव से वे एक और तर्क यह दिया करते थे कि हिंदी में तमाम भारतीय भाषाओं के शब्द आ जाएँ, तब वह अखिल भारतीय भाषा बन जाएगी; हिंदी अपने वर्तमान रूप में प्रादेशिक है, जब वह अखिल भारतीय रूप ग्रहण करेगी, तब राष्ट्रभाषा भी बन जाएगी।

अपनी राजनीति, अपने नेतृत्व, अपने आन्दोलन की कमजोरियाँ छिपाने के लिए वकील-नेता कब कहाँ से कौन-सी दलीलें ढूँढ़ लाएँगे, कोई नहीं कह सकता। इन दलीलों का खंडन करने में निराला का प्रमुख स्थान था। उन्होंने राष्ट्रीयता के विकास को सही दृष्टि से देखा, अहिंदी भाषाओं से राष्ट्रभाषा हिंदी के सम्बन्ध की सही व्याख्या की। हिंदी भाषा और साहित्य पर जो अनुचित आक्षेप किए गए, दूसरों की भाषा के सम्मान की उचित रक्षा करते हुए, उन्होंने उनका समुचित उत्तर दिया। साथ ही राष्ट्रभाषा-गौरव के अनुरूप हिंदी साहित्य को समृद्ध करने की आकांक्षा उनमें और भी प्रबल हुई।

जातीयता और हिन्दी

भारत में अनेक भाषाएँ बोली जाती हैं। इन भाषाओं के अपने-अपने प्रदेश हैं। इन प्रदेशों में रहने वाले लोगों को 'जाति' की संज्ञा दी जाती है। वर्णव्यवस्था वाली जाति-पाँति से इस 'जाति' का अर्थ बिलकुल भिन्न है। किसी भाषा को बोलने वाली, उस भाषाक्षेत्र में बसनेवाली इकाई का नाम जाति है। महाभारत में कश्मीर, केरल, उत्कल आदि जिन जनपदों का वर्णन है, वही अब विकसित होकर आधुनिक भारत के जातीय प्रदेश बन गए हैं। महाभारतकालीन भारत जैसे बहु-जनपदीय राष्ट्र था, वैसे ही आधुनिक भारत बहुजातीय राष्ट्र है। भारत की अन्य

भाषाओं की तरह हिंदी का भी अपना एक प्रदेश है, अन्य भाषा-भाषियों की तरह हिंदीभाषियों की भी एक जाति है।

भारतेन्दु ने जब 'लेवी प्राणलेवी' निबंध में लिखा था, "हाय—पश्चिमोत्तर देशवासी कब कायरपन छोड़ेंगे और कब इनकी उन्नति होगी और कब इनको परमेश्वर वह सम्यता देगा, जो हिंदुस्तान के और खंड के वासियों ने पायी है।" —तब उन्होंने भारत में अनेक भाषाएँ बोलनेवाली जातियों—और इन जातियों में हिंदीभाषी जाति—का अस्तित्व स्वीकार किया था।

हिंदी राष्ट्र या सूबा हिंदुस्तान पुस्तक में डा. धीरेन्द्र वर्मा ने इसी हिंदीभाषी जाति के एकीकरण की समस्या का विवेचन किया था।

इसी हिंदीभाषी जाति को बंगाल के लोग हिंदुस्तानी कहते हैं। डा. सुनीति-कुमार चाटुर्ज्या ने इस सम्बन्ध में लिखा है, " 'हिंदुस्तानी' शब्द का अर्थ होता है 'हिंदुस्तान की (भाषा)' और 'हिंदुस्तान', यह शब्द, मुस्लिम-काल में अपने सीमित अर्थ में पंजाब तथा बंगाल के बीच के उत्तरभारतीय मैदान के लिए प्रयुक्त होता था। पूर्वी हिंदी तथा बिहारी बोलनेवाला पूर्वी उत्तरप्रदेश तथा बिहार का भाग, जो पूरव कहलाता है, भी इसी 'हिंदुस्तान या हिंदुस्थान' का एक हिस्सा है। बंगाल में बंगला न बोलने वाले तथा बिहार या उत्तरप्रदेश के लोगों को 'हिंदुस्थानी' अथवा 'पश्चिमी' कहा जाता है।" (भारतीय आर्यभाषा और हिंदी, पृ. १५६)

'विचित्रा' वाले सुशीलकुमार वसु के प्रसंग में निराला ने लिखा था कि बंगालियों का अपना एक प्रान्त है, इसलिए उनमें प्रान्तीयता है, "परंतु हिंदी भाषा-भाषी तो किसी एक प्रान्त में नहीं रहते। वे तो सर्वत्र हिंदुस्थान में रहते हैं। अतएव राजनीतिक अथवा साहित्यिक क्षेत्र में हिंदुस्तानी मनोवृत्ति यदि कोई वस्तु है, तो बंगाली मनोवृत्ति भी अपना एक अलग अस्तित्व रखती है और समय-समय पर उसका परिचय भी हमें मिलता है।" ('सुधा', १६ जुलाई '३४; संपा. टि.—५)

यहाँ निराला ने 'हिंदुस्थान' शब्द का प्रयोग हिंदीभाषी प्रदेश के लिए किया है या सारे देश के लिए? हिंदी भाषाभाषी सर्वत्र हिंदुस्थान में रहते हैं—इसका यह अर्थ किया जा सकता है कि वे सारे भारत में रहते हैं, यह भी कि वे अनेक हिंदी-भाषी प्रान्तों में बँटे हुए हैं जिन्हें मिलाकर एक विशाल प्रान्त नहीं बनाया गया। धीरेन्द्र वर्मा ने इसी दूसरे अर्थ में 'सूबा हिंदुस्तान' की बात की थी। बंगाल में हिंदी-भाषी प्रदेश के लिए हिंदुस्तान शब्द का प्रयोग होता ही था।

'बंगालियों की प्रान्तीयता' शीर्षक एक अन्य टिप्पणी ('सुधा', जून '३५) में निराला ने अंग्रेज़ी के प्रभाव से बंगला साहित्य के समृद्ध होने की चर्चा करते हुए लिखा था कि बंगाल के मुकाबले 'भारत विशेषतः हिंदीभाषी प्रान्त' पीछे है। यहाँ हिंदीभाषी प्रान्तों का अस्तित्व स्पष्ट स्वीकार किया गया है। बंगाल और 'हिंदी-भाषी प्रान्तों' में फर्क यह है कि बंगाल एक संयुक्त भाषा-क्षेत्र है, हिंदीभाषी प्रदेश अनेक प्रान्तों में विभाजित है।

'सुधा' के इसी अंक में 'इंदौर का हिंदी विश्वविद्यालय' शीर्षक अन्य टिप्पणी

मे निराला ने लिखा, “हिंदीभाषी जिस विशाल भू-भाग के लोग एक दिन भारत के प्रति विषय के सूत्रधार रह चुके हैं, विरोधी शक्ति से लड़ते-लड़ते क्षीण होते हुए, आज भिन्न भाषा-भाषी विद्वानों की दृष्टि में मनुष्य भी न रह जाएँ, यह सहन करने की बात नहीं, इसका बहुत शीघ्र हिंदीभाषियों को उचित उत्तर देना होगा।”

इससे स्पष्ट है कि निराला हिंदीभाषी जाति का अस्तित्व ही स्वीकार नहीं करते हैं वरन् उससे तादात्म्य भी स्थापित करते हैं।

निराला ने लिखा कि रगमच पर अभिनेताओं का उच्चारण ‘हिंदी जातीयता के विलकुल प्रतिकूल है’ (‘सुधा’, १ सितम्बर ’३३; सपा. टि.—१), उर्दू-फारसी के प्रभाव से ‘भाषा-साहित्य के भीतर हमारी जाति टूटी हुई विकलांग हो रही है’ (‘सुधा’, १ अक्तूबर ’३३; सपा. टि.—२), जहाँ उर्दू-फारसी का असर कम था, संस्कृत का प्रभाव अधिक था, वहाँ अंग्रेजी शिक्षा का प्रसार होने पर ‘भाषा मार्जित तथा जातीय विशेषत्व की ज्ञापिका हो गई’ (उप.), जब हिंदी शिक्षा का माध्यम होगी, हिंदी का अपना विश्वविद्यालय होगा, तब “हम लोगों में जातीयत्व के सच्चे बीज अकुरित होंगे, शिक्षार्थी युवकों की नसों में दूसरा ही रक्त प्रवाहित होगा। एक दूसरी ही शोभा हिंदीभाषी भूभाग में दृष्ट होगी।” (‘सुधा’, जून ’३५, सपा. टि.—४) “कवित्त छंद हिंदी का चूँकि जातीय छन्द है, इसलिए जातीय मुक्त छंद की सृष्टि भी कवित्त छंद की गति के अनुकूल हुई है।” (प्रबंध पद्म, पृ. ६६) यहाँ वह जाति, जातीयता, जातित्व आदि शब्दों का प्रयोग किसी प्रदेश के निवासियों, उनकी भाषा और संस्कृति की विशेषताओं के लिए करते हैं।

हिंदी-भाषाभाषी अनेक प्रान्तों में रहते हैं। ये सब प्रान्त एक विशाल भूभाग के अन्तर्गत हैं। इस भूभाग के निवासियों का गौरवपूर्ण इतिहास है। उनके पूर्वज भारत के प्रति विषय के सूत्रधार रह चुके हैं। अब यह जाति विरोधी शक्ति से लड़ते-लड़ते क्षीण हो गई है। दूसरे प्रदेशों के विद्वानों द्वारा हिंदीभाषियों का अपमान सहन करने की बात नहीं है। निराला के इन विचारों से प्रकट होता है कि उनके चिन्तन की एक प्रेरक शक्ति उनकी जातीय चेतना भी है।

‘चरखा’ निबंध में निराला ने लिखा है कि यू. पी. में रहकर यदि वह भी अपने दूसरे शिक्षित भाइयों की तरह ‘प्रान्तीयता वू-विवर्जित’ होते तो बंगालियों की प्रान्तीयता से बेखबर रहते किन्तु “बंगालियों के संसर्ग से प्रान्तीयता का ज्वर मेरी नसों में खूब फैल गया और नशे में बेहोश कर देने की जगह मुझे बेतरह सजग कर देने लगा।” (प्रबंध प्रतिमा, पृ. १७)

जातीयता की भावना अमृत है और विष भी। १९०५ में अंग्रेजों ने बंगाल का विभाजन किया। बंगालियों ने इसका विरोध किया, अंग्रेजों की जगह बंगला बोलने और लिखने पर जोर दिया, स्वदेशी आन्दोलन चलाकर सारे देश को नई प्रेरणा दी। इस प्रबुद्ध जातीय चेतना ने बंगला साहित्य के विकास में बड़ी सहायता की। साथ ही यह चेतना कभी-कभी संकीर्ण प्रान्तीयता का रूप लेकर दूसरों की भाषा और साहित्य पर अनुचित आक्षेप करने की प्रेरणा भी देती थी। जातीयता

के ये दोनों रूप बंगाल तक सीमित नहीं थे; वे अन्य प्रदेशों में भी साफ दिखाई देते थे। विशेष रूप से १९४७ के बाद जातीय अहंकार की भावना बहुत बढ़ी है।

निराला ने लिखा था कि 'अपनी भाषा और अपनी श्रेष्ठता का ज्ञान ही यथार्थ मनुष्यत्व है।' ('सुधा', जून '३५; संपा. टि.—२) इस तरह की श्रेष्ठता का प्रदर्शन पिछले दिनों खूब हुआ है। इस प्रसंग में निराला के चिन्तन की विशेषता यह है कि वह अपनी श्रेष्ठता के साथ दूसरों की श्रेष्ठता के प्रति भी सजग है और उन्होंने बंगला साहित्य की जितनी प्रशंसा की है उतनी दूसरों ने अन्य भाषाओं के साहित्य की कम की होगी। इसके साथ ही वह हिंदीभाषी प्रदेश की विशेष परिस्थितियों—भाषा और साहित्य के विकास की रुकावटों—के प्रति भी बहुत सचेत थे। निराला जातीयता के विषय से मुक्त हैं; वे अपने और दूसरों के गुण-अवगुण दोनों पहचानते हैं।

बंगाल के साहित्यिक अम्युथान का मूल कारण निराला की दृष्टि में, वहाँ के समाज-सुधारकों और साहित्यकारों पर वेदान्त का प्रभाव था। 'बंगालियों ने ज्ञान को ही अपने साहित्यिक उत्थान का मूल माना।' ('सुधा', दिसंबर '३२; संपा. टि.—१) रवीन्द्रनाथ ठाकुर से पहले भी कवियों ने 'सत्य को ही साहित्य के मूल सूत्र की तरह पकड़ा'। माइकेल मधुसूदन दत्त कई पश्चिमी भाषाओं के जानकार थे, उन्होंने अमित्र छंद चलाया। 'नाट्याचार्य गिरीशचंद्र ने ऊँचे-ऊँचे वेदान्त तत्त्वों को अपने स्वच्छंद छंदवाले नाटकों में जगह दी।' निराला चाहते थे कि मुगल शासन के इतिहास से साहित्य के लिए जो सामग्री ली जाय, वह साम्प्रदायिक द्वेष से मुक्त हो। इस विचार से द्विजेन्द्रलाल राय के नाटक आदर्श साहित्य थे। "द्विजेन्द्रलाल राय ने अपने ऐतिहासिक नाटकों में मुसलमान पात्रों को द्वेषपूर्ण विजातीय दृष्टि से नहीं देखा। उन्हें जो जैसा समझ पड़ा, सत्य को दृढ़ पकड़े हुए उसका वैसा ही चित्रण किया।" बंगाल में राजा राममोहनराय ने ब्राह्मसमाज की प्रतिष्ठा की; महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर ने उसका संवर्धन किया। 'इस प्रवर्तन से बंगाल के साहित्य की सहस्रों गुणा शक्ति बढ़ गई।' बंगाल में स्त्रियों को स्वाधीनता में साँस लेने का अवसर मिला। 'ब्राह्मसमाज को स्त्रियों की स्वतंत्रता का सबसे अधिक श्रेय है।' आधुनिक युग में रवीन्द्रनाथ की साधना सर्वोपरि है।

"रवीन्द्रनाथ का तो कहना ही नहीं। ब्रह्म शब्द की विस्तृति की तरह उनका काव्य और उनकी कला देश और काल की परिधि को ही पार कर गई। भावना के भीतर से वह अनेकानेक चित्रणों को विराट् सत्य में पर्यवसित करने लगे। हिंदू, मुसलमान, ईसाई वाला सवाल ही न रहा। आज देश के सुधारक अन्यान्य प्रान्तों में जो कार्य कर रहे हैं, फिर भी जो कार्य देश की मुक्ति के लिए पड़े हुए हैं, रवीन्द्रनाथ उनका उल्लेख तथा उनका विकास चालीस वर्ष पहले कर चुके हैं।" (उप.)

यह सब जातीयता का अमृत है।

बंगला साहित्य का विकास बंगालियों के मातृभाषा-प्रेम के कारण संभव हुआ है। मातृभाषा-प्रेम स्तुत्य है किंतु उसे इतना संकुचित न होना चाहिए कि वह

“दूसरे प्रान्त तथा दूसरी भाषा का उत्कर्ष देखकर बुद्धि को भ्रष्ट कर दे। जहाँ-जहाँ और जब-जब मौका मिला है, बंगालियों ने हिंदी को नीचे ढकेलने की कोशिश की है।” (‘सुधा’, नवंबर ’३४; संपा. टि.—१२) यह जातीयता का विष है और निराला ने उसकी आलोचना की। किंतु इस टिप्पणी में भी उन्होंने रवीन्द्रनाथ के लिए लिखा था, “हमारे चित्त में उनके लिए बड़ा आदर है। उन्होंने संसार भर में भारत का मुख उज्ज्वल किया है, इसमें संदेह नहीं।”

निराला आधुनिक हिंदी साहित्य की तुलना में आधुनिक बंगला साहित्य की श्रेष्ठता मुक्त कंठ से स्वीकार करते थे। वह हिंदी की श्रेष्ठता घोषित करते थे, उसके प्राचीन साहित्य के बल पर। इस श्रेष्ठता को माननेवाले बंगाली विद्वान् भी हैं, यह भी लिखना वह न भूलते थे। “स्वामी माधवानंदजी जैसे बंगाली विद्वान् प्राचीन बंगला के मुकाबले प्राचीन हिंदी को ही अधिक महत्त्व देते हैं।” (‘सुधा’, १ अगस्त ’३४; संपा. टि.—२) इसी टिप्पणी में उन्होंने यह भी लिखा, “यह स्वीकार करने में हमें कोई आपत्ति नहीं है कि आधुनिक बंगला-साहित्य हिन्दी-साहित्य से ऊँचा है।”

आधुनिक बंगला-साहित्य के ज्ञान ने निराला को आधुनिक हिंदी-साहित्य की कमजोरियों के प्रति सचेत किया। बंगला-साहित्य का अभ्युत्थान ज्ञान से हुआ किंतु “हमारे मस्तिष्क में नाम मात्र को ऊँचे विचार नहीं रह गए, हम इतने जड़ स्वभाव वाले हो गए हैं। यह हमारे पतन और साहित्यिक उत्कर्ष न होने का मुख्य कारण है।” (‘सुधा’, दिसंबर ’३२; संपा. टि.—१) ऊँचे विचारों अर्थात् वेदान्त-ज्ञान का अभाव है, मनुष्य मात्र को समदृष्टि से देखने की क्षमता का अभाव है। हिंदी राष्ट्रभाषा है। उसमें राष्ट्र का विराट् रूप प्रकट होना चाहिए; किंतु यहाँ लोग लकीर के फकीर बने हुए हैं। “ज्ञान पानी की तरह है। पानी को जिस बर्तन में रखो, वह उसके आकार का बन जाता है। पर हमारे साहित्यिकों का ज्ञान किसी धातु के बने बर्तनों की तरह जड़ है, जो अपना गढ़ा हुआ स्वरूप बदल नहीं सकता।” (उप.) बंगला में माइकेल मधुसूदन दत्त ने अमित्र छंद, गिरीशचंद्र घोष ने स्वच्छंद छंद का प्रचलन किया किंतु “हमारी हिंदी में अभी छंदों के ह्रस्व-दीर्घ की मात्राएँ गिनी जा रही हैं। भारतीयता, शालीनता और ‘पन’ के विचार से साहित्यिकों को फुरसत नहीं मिल रही है।” (उप.)

हिंदीभाषी प्रदेश सामाजिक रूढ़िवाद का गढ़ है। वहाँ नए विचारों का प्रकाश फैलाना अत्यंत दुष्कर है। हर कदम पर क्रान्तिकारी साहित्यकार को विरोध का सामना करना पड़ता है। ‘हिंदी का मौलिक साहित्य सब प्रकार तिरस्कृत होकर, ऐसे पीड़न के भीतर से भी बचता जा रहा है।’ (‘सुधा’, जून ’३५; संपा. टि.—१) हिंदी प्रदेश के शिक्षित जन हिंदी का अनादर करते हैं, हिंदी साहित्य के पाठकों की संख्या बहुत ही कम है। पुस्तकों की उचित बिक्री नहीं होती, लेखकों को उचित पारिश्रमिक नहीं मिलता। एक ओर आर्थिक कष्ट, दूसरी ओर साहित्य में विरोध। हिंदी साहित्यकारों ने “हिंदी के पीछे तो अपना सर्वस्व अर्पण कर

दिया है, पर हिंदीभाषियों ने उनकी तरफ वैसा ध्यान नहीं दिया—शतांश भी नहीं। वे साहित्यिक इस समय जिस कठिनता का सामना कर रहे हैं, उसे देखकर किसी भी सहृदय की आँखों में आँसू आ जाएँगे। चुपचाप वे आर्थिक कष्ट को सहन करते हुए साहित्य का निर्माण करते जा रहे हैं। बदले में उन्हें अनधिकारी साहित्यिकों से लाञ्छन और असंस्कृत जनता से अनादर प्राप्त हो रहा है।” (‘सुधा’, जून ’३५, संपा. टि.—२) अनादर करने वालों में एक ओर अहिंदी प्रदेशों के विद्वान्, दूसरी ओर हिंदी के ही अनधिकारी साहित्यकार। साहित्य-भावना का अर्थ हुआ आत्मबलिदान। और—“अभी कितने ही सत्साहित्यिकों की बलि चढ़ेगी, तब कहीं लोग कुछ होश में आएँगे।” (उप.)

१८५७ के स्वाधीनता-संग्राम के बाद अंग्रेजों ने हर संभव उपाय से हिंदीभाषी प्रदेश की सामाजिक-सांस्कृतिक प्रगति में बाधा डाली। औद्योगिक विकास में पीछे, निरक्षरता में आगे, छोटे-बड़े प्रान्तों में विभाजित, ताल्लुकेदारों-जमींदारों का गढ़, भारत का अकेला भाषा-क्षेत्र जिसकी बोलचाल की भाषा एक, लेकिन साहित्य की भाषाएँ दो, भारत का अकेला भाषा-क्षेत्र जिसमें एक मुस्लिम विश्वविद्यालय, एक हिंदू विश्वविद्यालय, भारत का वह भाषा-क्षेत्र जिसमें सबसे ज्यादा बोलियाँ हैं, जिसमें जातीय चेतना का सबसे ज्यादा अभाव है, जिस पर अंग्रेजी का प्रभुत्व सबसे ज्यादा है—ऐसा है हमारा हिंदीभाषी प्रदेश। अंग्रेजों के जाने के बाद उसकी इस स्थिति में कोई मौलिक परिवर्तन नहीं हुआ।

कलकत्ता विश्वविद्यालय में बंगला साहित्य एम. ए. की पढ़ाई के योग्य न समझा जाय, इसकी कल्पना नहीं की जा सकती। किन्तु लखनऊ विश्वविद्यालय में हिंदी साहित्य एम. ए. की पढ़ाई के योग्य न समझा गया था। इस स्थिति के लिए अंग्रेज और अवध के ताल्लुकेदार जिम्मेदार थे। ‘लखनऊ विश्वविद्यालय और हिंदी’ टिप्पणी (‘सुधा’, १ दिसंबर ’३३) में निराला ने लिखा था, “यह बड़े-बड़े ताल्लुकेदारों की युनिवर्सिटी कहलाती है, जिसमें हिंदुओं की ही बड़ी संख्या है। पर इन माई के लालों को अपने अन्यान्य आवश्यक कार्यों से इतनी फुरसत कहाँ कि इस ओर ध्यान दें! अवध की हिंदी आदर्श हिंदी समझी जाती है, किंतु वहीं उसे विश्वविद्यालय में उचित स्थान प्राप्त नहीं है, क्या यह परिताप का विषय नहीं है?”

वैसे तो भारत के हर प्रदेश पर अंग्रेजी भाषा का रोव-दाव था, किंतु अन्य प्रदेशों के अंग्रेजी पढ़े-लिखे लोग जहाँ अपने साहित्य से परिचित थे, उस पर गर्व करते थे, वहाँ हिंदी प्रदेश के अंग्रेजी पढ़े-लिखे लोग हिंदी भाषा और साहित्य को उपेक्षा की दृष्टि से देखते थे, हिंदी के प्रति अपने अज्ञान पर उनके मन में जरा भी ग्लानि नहीं। बंगला, मराठी आदि भाषाओं के साहित्य को विद्वानों ने समृद्ध किया “पर हमारे यहाँ के उच्च शिक्षा प्राप्त विद्वान् हिंदी को देखकर नाक-भी सिकोड़ते हैं। पिता-पुत्र में पत्र-लेखन का अंग्रेजी माध्यम है। यह साहित्यिक चरित्र के पतन की हद है। यहाँ विद्या नहीं, अविद्या का साम्राज्य है।” (‘सुधा’, दिसंबर

'३४; संपा. टि.—१) यहाँ के अंग्रेजी-पढ़े लोग करते कुछ नहीं, सिर्फ लंबी-चौड़ी बातें करते हैं। अन्य प्रान्तवालों की तरह वे भी कहते हैं, हिंदी में है क्या ! ('सुधा', जून '३५; संपा. टि.—२)

अंग्रेजी और बँगला से रपर्धा के अलावा हिंदी-उर्दू का एक अपना आन्तरिक संघर्ष था। भारत के जिन क्षेत्रों में मुसलमान बहुसंख्यक थे, उर्दू का विकास वहाँ नहीं हुआ। उर्दू का विकास हुआ हिंदी प्रदेश में, जहाँ मुसलमान अल्पसंख्यक हैं। उर्दू के विकास के लिए "हिंदी का मुख्य आधार लिया गया", उर्दू में जितने मुहावरे हैं, वे "छेठ यही के हैं", "फर्क केवल शब्दों में रहा। हिंदी के विस्तार में सहायक संस्कृत के शब्द हुए, और उर्दू के विस्तार में फारसी-अरबी के।" ('सुधा', अगस्त '३२; संपा. टि.—४) जैसे आज अंग्रेजी जाननेवाला अधिक सम्भव समझा जाता है, वैसे ही पहले फारसी शब्दों का अधिक व्यवहार करनेवाला तहजीबवापता माना जाता था। इस तरह के लोगों में हिंदू और मुसलमान दोनों थे किंतु अंग्रेजी राज में उर्दू अधिकाधिक मुसलमानों की भाषा के रूप में प्रचारित की जाने लगी। अब उसकी रक्षा का प्रश्न अल्पसंख्यकों के अधिकारों की रक्षा का प्रश्न बन गया है। निराला मानते थे कि बोलचाल के स्तर पर हिंदी-उर्दू में कोई भेद नहीं है किंतु साहित्य में यह भेद है और जातीय साहित्य की प्रगति के लिए बाधक है।

निराला ने लिखा कि "फारसी और उर्दू का हमारी बाहरी प्रकृति पर जैसा अधिकार था, अतः प्रकृति पर भी बहुत कुछ वैसा ही पड़ा है—हमारा वाक्स्फुरण, प्रकाशन बहुत कुछ वैसा ही बन गया है।" ('सुधा', १ अक्टूबर '३३; संपा. टि.—२) सम्प्रजनो में गजलों को जो आदर प्राप्त है, वह पदों को नहीं। हिंदी पत्रों में उर्दू के अशआर छपते हैं, "ध्रुवपद, धम्मर, रूपक और क्षप सोलह मात्रा की कव्वालियों के आगे भेंप गए हैं। ये सब हमारी भाषा की पराधीनता के सूचक हैं।" इस कारण हिंदी उर्दू को प्रभावित नहीं करती, "हिंदी ही उर्दू से प्रभावित है।" परिणाम यह कि "भाषा-साहित्य के भीतर हमारी जाति टूटी हुई, विकलांग हो रही है।" (उप.)

हिंदी की अपनी जातीय विशेषताएँ हैं। इन्हें पहचान कर भाषा का विकास करना चाहिए। फारसी रगमंच की भाषा इन्हीं जातीय विशेषताओं के प्रतिकूल थी। फिल्म सत्तार में हिंदी की उपेक्षा हो रही थी। अभिनेता और अभिनेत्रियाँ गलत ढंग से हिंदी बोलते थे। "फिर जो थोड़ा-सा परिचय हिंदी में लिखा हुआ कहीं-कहीं निकलता है, उसे पढ़कर उस काकुले-पुर पेचोखम का पेचोखम निकालकर हिंदीभाषी भाषाविद् दर्शक हिंदी की कामत दराजी का भरम दूर कर लेते हैं। जैसी भाषा, उससे बढ़कर उच्चारण; और कला जगह-जगह चलती तलवार की चोटों से डरकर हमेशा चौखट के अंदर।" ('सुधा', नवंबर '३४; संपा. टि.—११)

फिल्म सत्तार के एक प्रसिद्ध बंगाली निर्देशक सपत्नीक लखनऊ आए। एक फिल्म दिखाई गई जिसमें दोनों ने एक साथ अभिनय किया था। "पानी अंग्रेजी का

पूरा चढ़ा; अरसे तक विलायत रहे हैं; न हिंदी कोई जवान, न उसके बोलनेवाले कोई जानकार, लगे बोलने; मालूम हो रहा था कि हाँ, बेपर की उड़ाना इसे कहते हैं।” (उप.)

निराला की बड़ी इच्छा थी कि एक फिल्म निर्माणकेन्द्र हिंदी प्रदेश में भी हो। बंबई और बंगाल को जो करोड़ों रुपया जाता था, वह बचता, इस प्रदेश की उन्नति में लगाया जाता। एक फिल्म कंपनी चलाने की योजना बनी भी थी। निराला ने उस प्रसंग में लिखा था, “हिंदी के नये कलाकार प्लॉट और कथोपकथन द्वारा इस टाकी-साहित्य को चमका सकते हैं। हमें उनसे बातचीत कर ऐसा ही अनुभव हुआ है। उनमें अच्छे-अच्छे अभिनेता भी हैं; नाटक लिख और खेल भी चुके हैं। देखने में भी सुन्दर हैं।” लखनऊ संगीत का केन्द्र है। बनारस और वादा से भी संगीतज्ञ ले सकते हैं। “इनकी तानें विशुद्ध हिन्दी की होती हैं। गजलियात और ठुमरी वगैरह, लखनऊ की भैरवी और बांदा का जंगला, ये दूसरी जगह इतनी सुन्दर अदायगी के साथ नहीं मिल सकते, विशेषकर हिन्दी के कानों के लिए।” फिल्मों में हिन्दी प्रदेश का अपना संगीत हो, अपने साहित्य की झलक हो। “नवीन स्वरों के लिए हमारे साथ नवीन और प्राचीन प्रतिष्ठित कवि हैं ही, जिन्होंने अनेक प्रकार की नवीनता पैदा की है, और स्वरों का ज्ञान भी रखते हैं।” (‘सुधा’, जून, ’३५; संपा. टि.—७)

हिन्दी में अपना रंगमंच स्थापित करने की आकांक्षा की तरह निराला की यह इच्छा भी अपूर्ण रही।

निराला की बड़ी इच्छा थी कि हिन्दी प्रदेश में एक विश्वविद्यालय हो, जिसमें शिक्षा का माध्यम हिन्दी हो, जिसमें साहित्य ही नहीं, विज्ञान और तकनीक की शिक्षा भी हिन्दी के माध्यम से दी जाय। अंग्रेजी सीखनी चाहिए किन्तु उसके संस्कारों को अपने ऊपर हावी न होने देना चाहिए। अंग्रेजी शिक्षा का माध्यम है; इससे ‘हमारा आत्मिक भाव’ नष्ट हो गया है। “हम हर विषय का विचार अपनी बुद्धि से कम, उस शिक्षा के संस्कारों से अधिक करते हैं।” इंदौर के साहित्य-सम्मेलन में हिन्दी विश्वविद्यालय स्थापित करने का प्रस्ताव आया। निराला हिन्दी के भविष्य के सपने देखने लगे। उन्होंने लिखा, “इस तरह राष्ट्रभाषा को बहुत बड़ा महत्त्व प्राप्त होगा, अपितु भाषा प्राणों के साथ मिलकर सृजन के नये क्षेत्रों में जिस वेग से प्रवाहित होगी, इसका अभी हम अनुमान नहीं कर सकते। जो हिन्दी अपने प्राचीन गौरव में प्रान्तीय भाषाओं की बड़ी बहन है, और आधुनिक प्रगति में दूसरी भाषाओं की गति से अधिक वेगवती है, वह अपर प्रान्तों के अहम्मन्य विद्वानों को इस प्रकार पूरा उतरता हुआ उत्तर देगी।” (‘सुधा’, जून ’३५; संपा. टि.—४)

यद्यपि भारत के अधिकांश बड़े पूंजीपति हिन्दीभाषी प्रदेश के हैं, उनके माल की खपत के लिए सबसे बड़ा बाजार इस प्रदेश में ही है, फिर भी तकनीकी विश्व-विद्यालयों में शिक्षा का माध्यम अंग्रेजी है, अन्य विश्वविद्यालयों में भी अंग्रेजी का

प्रभुत्व बना हुआ है। हिन्दी प्रदेश भारत का सबसे बड़ा भाषाक्षेत्र है। यहाँ की जनता की सामाजिक-सांस्कृतिक उन्नति हुए बिना समूचे देश की उन्नति असंभव है। हिन्दी के साहित्यकारों में निराला ही सबसे अधिक अपने जातीय प्रदेश की समस्याओं के प्रति सतर्क थे। फिल्म से लेकर साहित्य तक उन्होंने सारी समस्याओं को एक ही मूल समस्या के अन्तर्गत मानकर उन पर विचार किया था। यह मूल समस्या थी, हिन्दीभाषी जाति के विकास की समस्या। वे अन्य भाषाओं की तुलना में हिन्दी का समर्थन करते थे, उन भाषाओं की महत्ता भी स्वीकार करते थे। अपनी भाषा और साहित्य में जो अन्तर्विरोध थे, उनके प्रति भी सजग थे। उनके समय की अधिकांश समस्याएँ अभी हल नहीं हुईं। हिन्दी जाति के अभ्युत्थान के लिए जो भी प्रयत्नशील हों, उन्हें निराला के विचारों में प्रेरणा मिलेगी।

गांधीवाद-छायावाद

सन् '२० से '३६ तक का समय हिन्दी साहित्य में छायावाद का उत्कर्षकाल है। 'जुही की कली' से लेकर 'राम की शक्तिपूजा' तक निराला की सबसे प्रसिद्ध छायावादी काव्य-कृतियाँ इसी अवधि की हैं। इस अवधि में जिस व्यक्ति ने भारतीय राजनीति और भारतीय जनता के सामाजिक चिन्तन पर सबसे गहरा असर डाला, वह महात्मा गांधी थे। कोई आश्चर्य नहीं कि कुछ आलोचक छायावाद को गांधीवाद का साहित्यिक प्रतिरूप मानते हैं। निराला की विचारधारा का अध्ययन करते हुए गांधीवाद से उसके सम्बन्ध पर विचार करना आवश्यक है।

गांधीवाद के आलोचकों में दो तरह के लोग प्रमुख थे। एक तो उग्र वामपंथी जो गांधीजी को स्वाधीनता आन्दोलन के रास्ते में सबसे बड़ी रुकावट मानते थे, जो उनमें और ब्रिटिश साम्राज्यवादियों में कोई भेद न करते थे, जो स्वाधीनता-आन्दोलन के संगठन और उसकी प्रगति में उनकी किसी देन को स्वीकार ही न करते थे। दूसरे थे दक्षिणपंथी प्रतिक्रियावादी, जो समझते थे कि गांधीजी हिन्दू संस्कृति का नाश कर रहे हैं, मुसलमानों के आगे घुटने टेकने की नीति पर चल रहे हैं, जो हिन्दू-संगठन और हिन्दू-राष्ट्र की स्थापना की राह में गांधीजी को सबसे बड़ी बाधा मानते थे। इन्हीं के साथी मुस्लिम लीग के नेता थे जो हिन्दुओं से अलग मुसलमानों की अपनी सभ्यता और संस्कृति की बातें करते थे, जो भारत को जनतंत्र के लिए अनुपयुक्त मानते थे क्योंकि उनके अनुसार जनतंत्र का अर्थ होगा, अल्पसंख्यक मुसलमानों पर बहुसंख्यक हिन्दुओं का राज्य, जो विशेषाधिकारों की

माँग करते हुए क्रमशः मुस्लिम राष्ट्र की स्थापना के लिए प्रयत्नशील थे। उग्र वामपंथियों और हिन्दू-मुस्लिम दक्षिणपंथियों के बीच वह विराट् जनसमूह था जो गांधीजी को महात्मा मानकर पूजता था, जो उनकी विचारधारा और कार्यवाही को आलोचनात्मक, विवेकपूर्ण दृष्टि से देखने में असमर्थ था।

निराला का दृष्टिकोण इन सब लोगों से भिन्न था। अपने लेखनकाल के आरंभ से ही उन्होंने गांधीवाद के प्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण अपनाया था। वह उन बहुत थोड़े से सतर्क बुद्धिजीवियों में थे, जो न गांधीजी के प्रति मोहाविष्ट थे, न उनके अन्ध-विरोधी थे। 'चरखा' निबंध में उन्होंने गांधी और रवीन्द्रनाथ के बारे में लिखा था, "मेरी दृष्टि में, जहर दोनों में है और अमृत भी दोनों में है। मुझे समय नहीं मिला कि समालोचना में गांधीजी का जहर भी निकालकर जनता के सामने रखता।" (प्रबंध प्रतिमा, पृ. १८) इस कथन से उनके दृष्टिकोण की विवेकशीलता प्रमाणित होती है।

चरखा चलाने के विरोध में रवीन्द्रनाथ की युक्तियों का खंडन करते हुए उन्होंने गांधीजी के समर्थन में लिखा, "वे भारतीय समाज को चरखा चलाकर अपना कपड़ा आप वना लेने का उपदेश देते हैं। इससे करोड़ों रुपयों की बचत और फायदा देशवासियों को है। इससे वे परावलंबी न रहेंगे। स्वावलंबी हो जाना ही शक्ति का सूचक है। इस तरह शक्ति-वृद्धि के साथ-साथ देशवासी स्वराज्य की प्राप्ति नहीं कर सकेंगे, यह कौन कह सकता है?" (उप., पृ. ४)

सन् '२०-'२१ के आन्दोलन की असफलता के बाद सन् '२६ में गांधीजी ने नए संघर्षों की तैयारी फिर शुरू की। कांग्रेस के लाहौर अधिवेशन में पूर्ण स्वाधीनता का प्रस्ताव पास हुआ। गांधीजी जब चाहे, अपने भाषण से जनता की साम्राज्य विरोधी चेतना को वेग से प्रज्वलित कर सकते थे। लाहौर कांग्रेस में उन्होंने यही किया। निराला ने उनके इस कार्य को सराहते हुए लिखा, "कांग्रेस की वक्तृताओं में पहले महात्माजी अपनी अपार महिमा में मौन ही थे, जैसे वे किसी महान् प्रतिज्ञा को पूर्ण कर रहे हों। जब वह गत वर्ष समाप्ति पर आ गया और कांग्रेस द्वारा निश्चित किए हुए ध्येय का कोई फल सरकार की ओर से नहीं मिला, तब राष्ट्र के प्राण, संसार के सर्वश्रेष्ठ महापुरुष में वह कैसा ओज, कैसी अपार महाशक्ति प्रत्यक्ष हुई, इसका जड़ लेखनी द्वारा वर्णन नहीं हो सकता। उस दिन —उसी दिन महात्माजी की अजेय सरस्वती की ओजस्विनी मूर्ति के हमने दर्शन किए। वे निडर ज्योतिर्नयन, स्वतन्त्रता का आलोक भरते चमकते हुए, राष्ट्र की प्रसुप्त प्रतिमा को जगा रहे थे। वह वाणी शब्द-बंधों के सहस्रो तरंगों से अबाध उद्देलित अवरोध तट को बारंवार छाप-छाप कर वह रही थी। श्वास के आवर्तोंच्छ्-वास के साथ भाषा के वहते हुए तूफान में उस दिन सहस्रो जीवन शरीर के संकीर्ण रेखा तट से महाशून्य में उड़ गए थे और स्वतन्त्रता का विशाल दृश्य देखा था। उसी दिन मालूम हुआ, इस पराधीन देश में महात्माजी स्वाधीन सांस ले रहे हैं।" ('सुधा', फरवरी '३०; संपा. टि.—३)

निराला-साहित्य में गांधीजी का सबसे भावुकतापूर्ण उल्लेख यही है।

गांधीजी गिरफ्तार किए गए। निराला ने आधी रात के बाद उन्हें पकड़ने की 'शृंगाल-नीति' का विरोध करते हुए लिखा, "वम्बई सरकार ने महात्माजी पर जो लाञ्छन लगाए हैं, अभी वे किसी मूल्य के नहीं ठहराए जा सकते। कारण, उनका विचार किसी खुली अदालत में नहीं किया गया।" ('सुधा', जून '३०; संपा. टि.—२)

गोलमेज सम्मेलन में अंग्रेजों ने मुसलमानों को तो हिन्दुओं से अलग किया ही, हिन्दुओं से भी अछूतों को अलग करने की योजना उन्होंने बनाई। इसके विरोध में गांधीजी ने आमरण अनशन व्रत आरम्भ किया। निराला के मन को भारी धक्का लगा। उन्हें शंका हुई कि शायद गांधीजी अब न रहेंगे। उन्होंने वर्तमान समाज में अछूतों की स्थिति की चर्चा करते हुए लिखा कि कांग्रेस ने अछूतों को कभी अछूत नहीं समझा; सभी भाषाओं का साहित्य अछूतों को अपनाने के मार्मिक चित्रों से भरा है, दुर्दशा से बचने के लिए सनातनी सँभलने लगे हैं, "पर फिर भी अक्ल का जग एक दिन में नहीं छूटता।" देश के नेताओं ने उनकी जीवन-रक्षा के लिए प्रार्थनाएँ की; रवीन्द्रनाथ ने तार दिया — "उनके तार में जो समवेदना है, वह गांधी-रवीन्द्र जैसे देश के महत्तम मनुष्यों के कार्यकलाप समझने वाले लोग ही समझेंगे।" ('सुधा', अक्टूबर '३२; संपा. टि.—५)

अब तक चरखा वाले विवाद की बात पुरानी हो चुकी थी।

गांधीजी के बारे में निराला ने लिखा, "अब वह अपने और पराएँ स्वार्थ से बाहर हैं। अब इस उपवास की मूर्ति में केवल महात्माजी हैं, जो सत्याग्रह के बल पर विश्व पर विजय प्राप्त कर सकते हैं, जो अमर जीवन के ज्ञाता, सदा मुक्त, सदा स्वतंत्र हैं। जिस मंत्र को लेकर वह भारत के स्वतन्त्रता-संग्राम में अवतीर्ण हुए थे, अब उसी की सिद्धि में उत्तीर्ण हो रहे हैं।" (उप.) निराला ने वेदान्त की दृष्टि से उन्हें सदा मुक्त, सदा स्वतन्त्र कहा था। उन्होंने यह विश्वास प्रकट किया कि उनकी मृत्यु हो गई, तो भी उससे देश की प्रगति होगी।

इस टिप्पणी में निराला ने फिर घोषित किया कि 'महात्मा गांधी' मसार के सर्वश्रेष्ठ पुरुष हैं।

'सुधा' के इसी अंक में उन्होंने 'साम्राज्यवाद और सत्याग्रह' शीर्षक दूसरी टिप्पणी में सत्याग्रह-संग्राम और गांधीजी के आन्दोलन का समर्थन करते हुए लिखा, "सत्याग्रह मनुष्यों के सामने मनुष्यता का आदर्श रखता है। महात्माजी मनुष्यों में अग्रगण्य हैं। वह मनुष्यों के सामने मनुष्यों की आर्त पुकार को हमेशा पुरस्सर समझते रहे हैं, और मनुष्यों से उन्हें बराबर मनुष्यता की ही आशा रही है। पर जवाब उन्हें साम्राज्यवाद का ही डंक मारकर बराबर दिया गया, जिसके विषय से आज समस्त देश जर्जर है।"

सत्याग्रह की लड़ाई इतिहास में अपने ढंग की पहली लड़ाई है। कानून पूरी शक्ति से उसे पराजित करने के लिए सामने आता है। अंग्रेजों ने अवैध आर्डिनेन्स

जारी किये और ये आर्डिनेन्स उनके स्थायी कानून बन गए ! ज़रूरत पर और भी आर्डिनेन्स जारी कर दिये जाते हैं। 'सत्याग्रह के शीर्ण शरीर को इतनी मजबूत जंजीरे बाँध रही है।' फूट डालने की ब्रिटिश कूटनीति गांधीजी की मनुष्य-नीति से विफल की जा सकती है, यह विश्वास प्रकट करते हुए निराला ने लिखा, "महात्मा गांधी इस मनुष्य-नीति के पूर्णवितार है। जिस दिन यह विग्रह अपनी प्रतिज्ञा के तप मे विदेह होकर देश के प्राण-प्राण मे परिव्याप्त हो जलने लगेगा, उसी दिन सरकार समझेगी, उसने कितनी बड़ी गलती की।" महामानव की आत्मा मृत्यु के पश्चात् और भी महान् हो जाती है। "यदि गांधीजी को भी यही प्रमाण देने का मौका दिया गया, तो गरीबों के तप्त प्राणों की ज्वाला फिर हरगिज सरकार शान्त न कर सकेगी।"

टिप्पणी के अंत में उन्होंने लिखा, "आज २१ सितम्बर है, गांधीजी के मृत्यु साक्षात्कार का दूसरा दिन।" इस एक अर्थगर्भित वाक्य से गांधीजी के प्रति उनकी मार्मिक सहानुभूति प्रकट होती है।

२४ सितम्बर को गांधीजी का व्रत समाप्त हुआ। निराला ने उस दैवी दृश्य का अभिनन्दन किया जिसमे रवीन्द्रनाथ ने व्रत की समाप्ति पर गीताञ्जलि' से गीत गाया और कमला नेहरू ने गांधीजी को मीठे नींबूओं का रस पिलाया। (उप., संपा. टि.—११) इस व्रत के अवसर पर ही अछूतों के सम्बन्ध में 'पूना-पैक्ट' नाम का समझौता हुआ था।

अछूतोंद्वारा की चिरंतन समस्या हल करने के लिए अगले साल गांधीजी ने फिर आमरण अनशन किया। निराला को फिर गहरी चिन्ता हुई कि व्रत में गांधीजी प्राण न दे दें। गांधीजी ने इक्कीस दिन का उपवास समाप्त किया; हरिजन समस्या पर सारे देश का ध्यान केन्द्रित हो गया। निराला ने प्राचीन काल के उपवासकर्ताओं—सेंट पाल, बुद्ध आदि—को स्मरण करते हुए लिखा, "महात्माजी ने अपने गले में फाँसी की रस्सी डाल ली थी, परन्तु हमारे देश के धन्य भाग्य कि प्रकृति ने उनकी रक्षा की। महात्माजी भारत के लिए एक दैवी प्रसाद है।" ('सुधा', १६ अगस्त '३३; संपा. टि.—४)

सत्याग्रह द्वारा अंग्रेजी राज का विरोध, अछूतोंद्वारा के लिए उपवास, अंग्रेजी के स्थान पर हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाने के लिए प्रचार—निराला की दृष्टि में गांधीजी को महापुरुष बनाने वाले ये तीन मुख्य कार्य थे। कांग्रेस के भीतर कौन नेता हिंदी बोलता है, कौन अंग्रेजी, निराला इसका हिसाब रखते थे। पंजाब के विद्यार्थियों में सुभाषचन्द्र बोस ने व्याख्यान दिया; निराला ने टिप्पणी की—व्याख्यान में राष्ट्रभाषा पर एक शब्द भी नहीं था। "आप एक क्षण के लिए भी नहीं सोच सके कि आप पंजाब में भाषण दे रहे हैं, जहाँ के प्राणों में हिन्दी का ही स्पंदन हो रहा है।" ('सुधा', दिसम्बर '२६; संपा. टि.—११)

लाहौर-कांग्रेस में जवाहरलाल नेहरू भाषण करने उठे। कुछ ने कहा हिन्दी में बोलें, कुछ ने कहा अंग्रेजी में बोलें। उन्होंने हिन्दी में भाषण किया। ('सुधा',

फरवरी '३०; संपा. टि.—३)

गांधीजी भारत में अपने राजनीतिक जीवन के आरम्भ से ही राष्ट्रभाषा हिन्दी और अन्य भारतीय भाषाओं का पक्ष लेते रहे थे। कांग्रेस के भीतर अंग्रेजी की जड़ें बहुत गहरी जमी हुई थी। कांग्रेस के भीतर, और कांग्रेसी नेतृत्व में चलने वाले स्वाधीनता आन्दोलन के भीतर हिन्दी को जो थोड़ी-सी जगह मिली थी, वह गांधीजी के कारण ही मिली थी। निराला ने लक्ष्य किया कि 'महात्माजी न होते तो हिन्दी के लिए इतनी आवाज भी न उठ पाती।' ('मुद्रा', दिसम्बर '२६; संपा. टि.—११)

भाषा, स्वाधीनता और वर्णव्यवस्था—इन तीनों विषयों में निराला ने गांधीजी का समर्थन किया किन्तु यह समर्थन संपूर्ण न होकर आंशिक ही था। निराला हर क्षेत्र में आमूल परिवर्तन के पक्षपाती थे, गांधीजी सुधार और समझौते के।

हिन्दी में रवीन्द्रनाथ नहीं हैं—गांधीजी की इस उक्ति के विरोध में निराला ने जो कहा-मुना, उसकी इतनी—अधिकतर अतिरंजित चर्चा हुई है कि गांधी-निराला का भौतिक-राजनीतिक मतभेद लोगों की आंखों से ओझल हो गया है।

निराला जिन दिनों गांधीजी के उपदानों के समर्थन में टिप्पणियाँ लिख रहे थे, उन्हीं दिनों अलका उपन्यास में वह गांधीवाद की आलोचना भी कर रहे थे। गरीब किसान बुधुआ को लकड़ी का व्यापारी महँगू समझाता है कि मुराज का अर्थ है किसानों का राज। महँगू गांव का नेता है, "किसानों का, ज़मींदार से भी मिला हुआ, नेता" है। इस तरह के नेताओं की पीछ कांग्रेस में बढ रही थी; ये नेता गांधीवाद का झंडा लेकर किसानों के ज़मींदार-विरोधी आन्दोलन को रोकने की चेष्टा कर रहे थे। इस नेताशाही की आलोचना प्रेमचन्द ने की, निराला ने की। महँगू की समझ में नहीं आता कि "यह पुलिसवाली सरकार और ज़मींदार लोग लगानवाला हक छोड़कर स्वाव की तरह कैसे गायब हो जाएंगे। पर दूमरों की तरह समझाना उसकी आदत पड़ गई थी।" (पृ. ५८) इसलिए बड़े नेताओं की तरह महँगू भी बुधुआ को समझाता है: "गांधी महारानी का प्रताप ऐसा है कि उनके हाथ बँध जाएंगे, और बोल बंद हो जाएगा। तब ये किसानों के तलवे चाटेंगे।" (उप.) ज़मींदारों को लगान देना बन्द कर दिया जाएगा—महँगू कानपुर में गणेशदांकर विद्यार्थी से सुनकर आया था।

बुधुआ पूछता है कि "लगान किसको दिया जाएगा?"

महँगू जवाब देता है, "किसी को नहीं, लगान दिया गया, तो मुराज कैसा? विद्यार्थीजी समझा रहे थे, अब के जब मैं कंपू गया था।"

पुलिस और जमींदार का मुकाबला किसान कैसे करेंगे, इसका जवाब विद्यार्थीजी के पास नहीं था। प्रेमचन्द 'प्रेमाश्रम' में ही लिख चुके थे—'सत्याग्रह में अन्याय का दमन करने की शक्ति है, यह सिद्धान्त भ्रान्तिपूर्ण सिद्ध हो गया।' सन् '३० के आन्दोलन के बाद प्रेमचन्द की उक्ति और भी पुष्ट हो गई।

इस प्रसंग में निराला द्वारा गणेशदांकर विद्यार्थी के नाम का उल्लेख ध्यान

देने योग्य है। यह उल्लेख इस ढंग से किया गया है कि पाठक समझ ले कि लगान वाली समस्या का हल विद्यार्थीजी के पास नहीं था, फिर भी वह महँगू जैसों को कुछ-न-कुछ समझा-बुझाकर शान्त कर देते थे। निराला गांधीवादी नेतृत्व, गांधी-वादी नीति की आलोचना कर रहे थे, गांधीजी से कोई व्यक्तिगत रागद्वेष यहाँ नहीं था। विद्यार्थीजी के लिए उन्होंने लिखा था, “राष्ट्र को भापा के भीतर से कैसी आवश्यकता है, यह विद्यार्थीजी से अच्छा दूसरा नहीं समझ सकता। कारण, विद्यार्थीजी राष्ट्रभापा और राष्ट्र दोनों के वीर सेवक हैं।” (‘सुधा’, दिसम्बर ’२६; संपा. टि.—१६) यह समर्थन आंशिक था, गांधीजी के समर्थन की तरह। पूर्ण समर्थन वह तब करते, जब इस समस्या का उत्तर मिलता कि किसान पुलिस और ज़मींदार के दमन का मुकाबला कैसे करें।

राजनीतिक पार्टियाँ जब किसी आन्दोलन की आन्तरिक समस्याएँ नहीं सुलझा पातीं, तब वे जनता में नेता के माहात्म्य का बखान करके उसके प्रति अन्धश्रद्धा जगाती हैं। महँगू ने जो गंधी महारानी के प्रताप की बात कही थी, वह किसी अपढ़ ग़ैवार के मन की अनोखी उपज नहीं थी। अन्धश्रद्धा जगाने के लिए संगठित प्रचार किया गया था जिसमें संवादपत्रों की भूमिका प्रमुख थी। स्नेहशंकर के माध्यम से निराला ने अन्ध-व्यक्तिपूजा की आलोचना करते हुए कहा, “स्वतन्त्रता के नाम से देश घोर परतन्त्र है। संवादपत्र एक दल-विशेष, व्यक्ति-विशेष की नीति के प्रचारक हैं।” “जनता बड़ी असमर्थ होती है सावित्री ! वह मनुष्य को बिना स्याह दाग का ईश्वर भी समझ लेती है, जो कमजोर को और भी कमजोर, परावलंबी कर देता है। संवादपत्रों में स्वतन्त्रता का व्यवसाय होता है। संपादक ऐसी स्वाधीनता के ढोल हैं, जो केवल बजते हैं, बोल के अर्थ, ताल, गीत नहीं जानते, अर्थात् उनके भीतर वैसी ही पोल भी है। वे दूसरे के हाथों की थपकियों से मधुर बोलते हैं—जनता वाह-वाह करती है, और बजानेवाले देवता को पुष्प-माला लेकर यथा-भ्यास, जैसा सुझाया गया, पूजने को दौड़ती है। यह स्वतन्त्रता का परिणाम नहीं।” (पृ. ४५)

राजनीतिक प्रचार का उद्देश्य होना चाहिए, जनता में स्वयं सोचने-विचारने की शक्ति उत्पन्न करना। इस शक्ति के उत्पन्न होने से ही मनुष्य स्वाधीन हो सकते हैं। किन्तु संवादपत्र स्वयं दूसरों की थपकियों से बजते हैं, वे जनता में नई चेतना का प्रसार नहीं कर सकते। मनुष्य में ईश्वरत्व का आरोप, उसके चमत्कारों में विश्वास, पुष्पमालाओं से उसकी पूजा—इस तरह आन्दोलन के अन्तर्विरोधों, उसकी कम-जोरियों को छिपाना, यह स्वतंत्रता का परिणाम नहीं।

किसान ज़मींदारों के उत्पीड़न का मुकाबला कैसे करेंगे—मूल समस्या यह थी।

स्नेहशंकर कहते हैं, “हमारे यहाँ तो कानून के बल पर राजनीतिक स्वतन्त्रता हासिल की जा रही है। संवादपत्रों में कानून के जानकारों का विज्ञापन होता है—वे ही इस देश के सर्वोत्तम मनुष्य हैं। उन्ही की आज्ञा शिरोधार्य है।” (पृ. ४४)

निराला कानून के बल पर राजनीतिक स्वतन्त्रता हासिल करने में विश्वास

न करते थे। उनकी मान्यता यह थी :

सिंही की गोद से
छिनता रे शिशु कौन ?
मौन भी क्या रहती वह
रहते प्राण ? रे अजान !
एक मेपमाता ही
रहती है निर्निमेप—
दुर्वल वह—
छिनती संतान जब
जन्म पर अपने अभिशप्त
तप्त आँसू बहाती है;—
किन्तु क्या,
योग्य जन जीता है,
पश्चिम की उक्ति नहीं—
गीता है, गीता है—
स्मरण करो वार-वार—
जागो फिर एक वार !

गांधीवाद और निराला के दृष्टिकोण में यह अन्तर था।

गांधीवाद से असंतुष्ट होकर अनेक युवकों ने आतंकवाद का मार्ग अपनाया था। गांधीवाद से निराला के दृष्टिकोण का भेद लक्ष्य करते हुए यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि निराला का दृष्टिकोण आतंकवाद से भिन्न, व्यापक और मौलिक रूप से क्रान्तिकारी है। निराला धार्मिक भेदभाव से लेकर वर्ग-भेद तक मिटाने के पक्षपाती है और उनकी इस बहुमुखी क्रान्ति की धुरी है किसान।

गांधीजी स्वाधीनता आन्दोलन के प्रमुख सूत्रधार थे किन्तु सामन्त-विरोधी किसान-संघर्ष चलाकर अंग्रेजी राज का सामाजिक आधार खत्म करने के पक्ष में वह नहीं थे। निराला और गांधी की राजनीति में यह मौलिक भेद था।

राजनीति के अलावा समाज-सुधार—जैसे अछूतों-द्वार—की समस्या को लेकर भी गांधी और निराला के दृष्टिकोण भिन्न थे। अछूतों-द्वार कैसे होगा, अछूतों के प्रति दया दिखाकर, मंदिरों में प्रवेश करने की अनुमति देकर या द्विज और शूद्र के बीच खड़ी हुई पुरानी दीवारें ढहाकर, उच्च वर्णों के जीवन में ही मौलिक परिवर्तन करके ? निराला का विश्वास था, ये पुरानी दीवारें ढहाये बिना, उच्च वर्णों में दंभ पैदा करनेवाली रूढ़ियों का नाश किये बिना हिन्दू समाज में द्विज और शूद्र का एकीकरण संभव नहीं है। गांधीवादी विचारधारा जैसे किसान के प्रति सहानुभूति प्रकट करते हुए किसान-जमींदार का भेद कायम रखती थी, वैसे ही अछूतों के प्रति गहरी सहानुभूति प्रकट करते हुए भी वह वर्ण-व्यवस्था—द्विज और शूद्र का भेद—कायम रखती थी। इसलिए किसी को आश्चर्य न होना चाहिए कि स्वाधीन भारत

में जाति-विरादरी का भेदभाव और भी बढ़ा ।

इक्कीस दिन का उपवास समाप्त करने पर निराला ने 'सुधा' के जिस अंक में गांधीजी को भारत के लिए दैवी प्रसाद कहा था, उसी अंक में उन्होंने सबर्णों के पुनर्गठन का यह नुस्खा पेश किया था : "इसलिए तोड़कर फेंक दीजिए जनेऊ, जिसकी आज कोई उपयोगिता नहीं, जो बड़प्पन का भ्रम पैदा करता है, और समस्वर से कहिए कि आप उतनी ही मर्यादा रखते हैं, जितनी आपका नीच-से-नीच पड़ोसी चमार या भंगी रखता है। तभी आप महामनुष्य हैं।" ('सुधा', १६ अगस्त, '३३; संपा. टि.—१)

गांधीजी और उनके अनुयायी ऐसा कोई आन्दोलन चलाने का विचार न कर रहे थे।

"महात्माजी लोकरुचि के बड़े जवर्दस्त परीक्षक हैं" ('सुधा', नवम्बर, '३२; संपा. टि.—'हिन्दुओं का जातीय संगठन') इस वाक्य में प्रशंसा के साथ प्रच्छन्न आलोचना भी है। लोकरुचि से टकराए बिना हिन्दुओं का पुनर्गठन संभव नहीं है। अभी रोटीवाले सवाल पर बल है, आगे चलकर बेटीवाला सवाल भी हल किया जायगा। "सब वर्णों में एकता हो जाने पर विवाह वाला आदान-प्रदान देश की बहुत बड़ी रक्षा कर सकता है।" (उप.) कांग्रेस के भीतर, और कांग्रेस-विरोधी हिंदू-संगठनों के भीतर, अधिकांश हिन्दुत्व-प्रेमी इस तरह के आदान-प्रदान से दूर रहे हैं।

हिन्दू और मुसलमान को मिलाने के लिए, द्विज और शूद्र का भेद मिटाने के लिए निराला जहाँ धार्मिक रूढ़ियों को नाश करने के पक्ष में थे, वहाँ गांधीजी उनसे समझौता करते थे। दोनों के सामाजिक दृष्टिकोण में यह अन्तर था।

इसी तरह राष्ट्रभाषा के प्रश्न पर।

राष्ट्रभाषा का सवाल राष्ट्रीय एकता के सवाल से जुड़ा हुआ था। जिस भाषा को सबसे ज्यादा लोग बोलते-समझते हो, जिसे सबसे ज्यादा आसानी से सीख सकते हों, वही भाषा राष्ट्रभाषा हो सकती है। गांधीजी इस बात को खूब अच्छी तरह समझते थे। फिर भी उन्होंने यह सवाल उठाया कि किस भाषा का साहित्य कम समृद्ध है, किसका अधिक। यह सवाल उन्होंने क्यों उठाया ?

गांधीजी ने बड़ा प्रयत्न किया कि कांग्रेस के भीतर से अंग्रेजी निकल जाय, उसका सारा काम हिन्दी में हो, किन्तु इस कार्य में उन्हें सफलता न मिली। किसका साहित्य अधिक समृद्ध है, यह विवाद शुरू हो जाने पर लोगों का ध्यान इस बात से हट जाता था कि कांग्रेसी नेता स्वयं अपने संगठन में क्या कर रहे हैं। गांधीजी की इच्छा कुछ भी रही हो, उनके कार्य का वस्तुगत परिणाम यही निकला कि कांग्रेस के भीतर से अंग्रेजी निकालने की उनकी अपनी असफलता पर पर्दा पड़ गया।

गांधीजी ने कही कहा, संयुक्त प्रान्त की हिन्दी ठीक नहीं होती। निराला ने रुष्ट न होकर इस आलोचना का स्वागत किया। वह खुद भी सोचते थे, हिन्दी में

बहुत-सी कमजोरियाँ हैं, इन्हें दूर करना जरूरी है। उन्होंने लिखा, “एक बार महात्माजी ने स्वयं ऐसा भाव प्रकट किया था—युनन प्रान्त की हिन्दी ठीक नहीं, अगर यहाँ कोई हिन्दी के अच्छे लोग हैं, तो उनके साथ मेरा परिचय नहीं।” (‘मुधा’, १ अक्टूबर, ’३३; संपा. टि.—२) निराला ने इस उक्ति के कारण की तलाश की। उन्होंने लिखा कि फारसी-उर्दू के प्रभाव ने “भाषा-साहित्य के भीतर हमारी जाति टूटी हुई विकलांग हो रही है।” इसलिए गांधीजी की उक्ति सार्थक थी।

साहित्य-सम्मेलन के इन्दौर अधिवेशन में गांधीजी ने साहित्य की समृद्धि का सवाल फिर उठाया। निराला ने उसके लिए मूलतः गांधीजी के हिन्दी-भाषी सनाह-कारों को दोषी ठहराया। गांधीजी ने राम.नन्द चटर्जी की प्रशंसा की कि उन्होंने बनारसीदास चतुर्वेदी की सहायता से ‘विशाल भारत’ निकाला। निराला ने इस पर लिखा, “हमारा तो विचार है कि हिन्दी में बंगाली साहित्यिकों की धाक जमाने के विचार ने रामानन्द बाबू ने बड़े परिश्रम में संपादक पदित बनारसीदामजी चतुर्वेदी को खोज निकाला है।” (‘मुधा’, जून, ’३५; संपा. टि.—३)

हिन्दी के अदलील साहित्य में गांधीजी को परिचित कराने में चतुर्वेदीजी ने काफी परिश्रम किया था। अपने भाषण में गांधीजी ने अदलील साहित्य की आलोचना भी की। निराला ने लिखा, “उन्हें यह तो लोगों ने गुस्ताव दिया, पर यह न सुझाया कि हिन्दी नई विद्वानता और नए स्वरंगों में कहाँ तक पहुँची।” निराला ने इस पर भी आपत्ति की कि गांधीजी ने बंगला-गुजराती के अदलील साहित्य पर कुछ न कहा। साहित्यिक प्रगति में, अपना पुराना साहित्य लेने पर, हिन्दी बंगला से पीछे नहीं आगे है—यह तर्क भी उन्होंने दिया जिसका उन्होंने पहले हो चुका है।

इन्दौर वाले भाषण में गांधीजी ने हिन्दी के साथ हिन्दुस्तानी शब्द जोड़कर एक नई समस्या खड़ी कर दी। निराला भाषा के मामले में शुद्धतावादी नहीं थे किन्तु गांधीजी के इस हिन्दुस्तानी-प्रेम में उन्हें राजनीतिक दाव-पेंच की गन्ध आयी। खिलाफत आन्दोलन में मुसलमानों का साथ देने वाले गांधीजी “हिन्दी की सीधी खिचड़ी शैली ही के पक्षपाती थे” और “यह काम आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी उनसे बहुत पहले कर चुके थे।” (प्रबंध प्रतिमा, पृ. ३१) निराला द्विवेदीजी को हिन्दी का आदर्श गद्य-लेखक मानते थे; इसलिए भाषा की शुद्धता के नाम पर वह गांधीजी का विरोध करें, यह सवाल न था। विरोध राजनीतिक दाव-पेंच को लेकर था—“मैं समझता हूँ, नेता हिन्दुओं का नेता तो बन ही चुका है, मुसलमानों का भी बनना था। भूषण का आन्दोलन भी अर्थ रखता है।” (उप.)

गांधीजी हिन्दू-मुस्लिम एकता के लिए जो प्रयत्न कर रहे थे, उनका परिणाम था हिन्दी के साथ हिन्दुस्तानी शब्द को जोड़ना। समझौते की राजनीति जोड़-तोड़ में विश्वास करती थी; निराला की नीति थी—हिन्दू और मुसलमान दोनों को धार्मिक रुढ़ियों के दलदल से निकालकर नये-सिरे से मनुष्य बनाना। इस रुढ़िवाद

कै खिलाफ किसी पार्टी ने जमकर संघर्ष नहीं किया, इसलिए न जाति-पाँति का भेदभाव दूर हुआ, न हिन्दू-मुस्लिम एकता कायम हुई। हिन्दी-उर्दू के बीच जो दरार थी, वह भी इसी कारण न पाटी जा सकी।

लखनऊ में गाँधीजी से अपनी मुलाकात का हाल लिखते हुए निराला ने अपने और गाँधीजी के दृष्टिकोण का दार्शनिक अन्तर स्पष्ट किया। वेदान्त का ज्ञान निरपेक्ष है, “वहाँ हिन्दू और मुसलमान का सवाल नहीं, वहाँ भाषा भी बाह्य रूप छोड़ देती है, अर्थात् ‘क’ को चाहे ‘क’ लिखिये या ‘के’, कुछ नहीं आता-जाता। यही निरपेक्षता है। ‘के’ के पीछे लट्टु लेकर पड़ने वाले पहली ही गति से सावित कर देते हैं कि वे पराधीन हैं, वे लड़ेंगे, समझौता नहीं करेंगे। मैं हिन्दी साहित्यिक की हैसियत से विनय के साथ कहता हूँ, देश के वर्तमान हिन्दू और वर्तमान मुसलमान, वर्तमान सिख और वर्तमान पारसी, सापेक्षता में ही, पुरानी रूढ़ियों के पाबंद रहने के कारण या अंग्रेजी पढ़कर यूरोप के नक्काल होने के कारण, निरपेक्षता से दूर हैं—वे अपने मन की चाहते हैं।” (उप., पृ. ३०)

पुरानी रूढ़ियों के पाबंद रहते हुए न राजनीति की समस्या सुलझाई जा सकती है, न भाषा की। निराला के राजनीतिक और भाषा-सम्बन्धी विचारों में एक आन्तरिक संगति है, इसीलिए वह गाँधीवादी राजनीति की आलोचना करते हैं, तो उसी के अनुरूप गाँधीजी की भाषा-नीति की भी आलोचना करते हैं।

हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाया जाय—इस प्रचार से काँग्रेस के अखिल भारतीय नेताओं को क्या लाभ हुआ है ?

गाँधीजी और राष्ट्रभाषा के सम्बन्ध पर जो कुछ लिखा गया है, उसमें सामान्यतया इस प्रश्न का उत्तर देने का प्रयत्न नहीं किया गया। निराला उन थोड़े से लेखकों में हैं जिन्होंने इस प्रश्न का उत्तर दिया।

गाँधीजी ने कहा—हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाओ। “उनके इस एक आवाज उठाने के साथ तमाम हिन्दीभाषी उनके साथ हो गए—नेता को यही चाहिए। तिलक हिन्दी नहीं जानते थे, लोगों को मालूम होगा।” (उप., पृ. २८) अर्थ यह हुआ कि हिन्दीभाषियों के समर्थन से गाँधीजी का अखिल भारतीय नेतृत्व स्थापित हुआ। गाँधीजी हिन्दी को राष्ट्रभाषा बनाएँगे, इससे हिन्दीभाषियों को स्वभावतः प्रसन्नता हुई। किन्तु हिन्दीभाषी प्रदेश में हिन्दी का विकास कैसे हो, उसकी जातीय विशेषताओं की रक्षा कैसे की जाए, इस पर लोगों ने ध्यान देना जैसे बंद कर दिया। कुछ राष्ट्रभाषा-प्रेमी कहने लगे कि पंजाब में फारसी-अरबी-बहुल हिन्दुस्तानी बोली जाए, युक्त प्रान्त में खिचड़ी शैली, बिहार में कुछ अधिक संस्कृत, बंगाल वगैरह में प्रतिशत संस्कृत शब्द—“मैं पूछता हूँ, उनकी निगाह के सामने नेतृत्व करने के सिवा जवान की सूरत सँवारने का भी कोई ध्यान है ?” (उप., पृ. २६)

इस तरह राष्ट्रभाषा के नाम पर हिन्दी के अपने जातीय रूप को बिगाड़ने के प्रयत्न होने लगे। गाँधीजी ने “हिन्दी के द्वारा हिन्दीभाषी पन्द्रह करोड़ जनता की भावनाजन्य स्वतन्त्रता बात-की-बात में मार दी। लोग लट्टु की तरह वजने लगे—

हिन्दी राष्ट्रभाषा है; सम्पादक हो, लेखक। वस्तु और विषय की यही पराधीनता है। गांधीजी की यही स्वाधीनता।” (उप.)

हिन्दी के लेखकों और संपादकों की पराधीनता—गांधीजी की स्वाधीनता — इस गूढ़ वाक्य का आशय यह है कि राष्ट्रभाषा का लालच देकर कांग्रेसी नेताओं ने अपना स्वार्थ सिद्ध किया, हिन्दी के सहज विकास में बाधा डाली। अब लोग भूल गए हैं, किन्तु निराला जिन दिनों यह लिख रहे थे, उन दिनों कांग्रेसी नेता यह प्रचार जोरो से करते थे कि राष्ट्रभाषा बनने के लिए हिन्दी अपना प्रादेशिक रूप छोड़े, सभी भाषाओं से शब्द लेकर अखिल भारतीय रूप धारण करे, कुछ का कहना था, लिग-सम्बन्धी नियम खत्म किए जाएँ, 'ने' का प्रयोग बन्द हो, इत्यादि। इस प्रचार का स्मरण करने से मालूम होगा, निराला की बात कितनी महत्वपूर्ण थी।

कांग्रेसी आन्दोलन ब्रिटिश सुधारों के खूँटे से बँधा रहा। मॉटेग्यू-चैम्सफोर्ड सुधार; इन्हे नाकाफी समझकर और रियायतें देने के लिए सन् '२०-२१ का आन्दोलन और रियायतें देने के लिए अंग्रेजों द्वारा साइमन कमीशन की नियुक्ति; कांग्रेस का सन् '३० वाला आन्दोलन। अंग्रेजों द्वारा गोलमेज सम्मेलन; कांग्रेस द्वारा वहिष्कार, फिर उसमें शिरकत। अंग्रेजों द्वारा और रियायतें देकर सन् '३५ के कानून की घोषणा; कांग्रेस द्वारा विरोध, फिर मंत्रिपद-ग्रहण। मार्च, सन् '४२ में क्रिप्स-प्रस्ताव—केन्द्र में नई रियायतें देते हुए; अगस्त, सन् '४२ में भारत-छोड़ो आन्दोलन। सन् '४७ में भारत-विभाजन की योजना, कांग्रेस द्वारा विरोध, फिर स्वीकृति। हर नई रियायत देते हुए अंग्रेज मुस्लिम लीग के सहारे अलगवाव वाली प्रवृत्तियों को मजबूत करते जाते थे। अलग चुनाव क्षेत्रों की माँग की परिणति हुई देश के विभाजन में।

जो स्वाधीनता-आन्दोलन ब्रिटिश सुधारों के खूँटे से बँधा रहा, उसकी यही परिणति हो सकती थी। भाषा के क्षेत्र में जोड़-तोड़ की नीति भी ब्रिटिश सुधारों के खूँटे से बँधे रहने का परिणाम थी।

निराला का रास्ता दूसरा था। द्विज और शूद्र का भेद मिटाओ; धार्मिक रुढ़ियों का विरोध करके हिंदू-मुसलमान को मिलाओ। कानून के सहारे स्वाधीनता-आन्दोलन न चलाओ, ज़मींदार के विरुद्ध किसानों का संघर्ष तेज करो। राष्ट्रीय एकता के लिए हिंदी को राष्ट्रभाषा बनाओ; इस प्रसंग में किसका साहित्य अधिक समृद्ध है, किसका कम, यह सवाल मत उठाओ। राष्ट्रभाषा के नाम पर हिंदी का जातीय रूप न बिगाड़ो, नेतृत्व कायम रखने के लिए पन्द्रह करोड़ की भाषा के साथ खिलवाड़ मत करो, उसका सहज जातीय रूप ही राष्ट्रभाषा हो सकता है, उस रूप को विकसित होने दो।

निराला का रास्ता सही था। आज नहीं तो कल, उस पर चलने से ही देश की मूल समस्याएँ हल होंगी।

जवाहरलाल नेहरू और समाजवाद

भारतीय राजनीति में जवाहरलाल नेहरू की विशेष भूमिका यह थी कि सन् '२० के आन्दोलन की असफलता के बाद जब गाँधीजी के नेतृत्व में बहुत से नौजवानों की आस्था खत्म हो गई, तब जवाहरलाल नेहरू ने अपनी समाजवादी उग्र शब्दावली के द्वारा इन असंतुष्ट युवकों को कांग्रेसी नीति का अनुसरण करने के लिए बाध्य किया। गाँधीजी की नीति से असंतुष्ट युवकों में मेरठ षड्यंत्र के बंदी थे जो भारतीय क्रान्ति में मजदूरों की भूमिका प्रमुख मानते थे। इनमें सरदार भगतसिंह और उनके साथी थे जो सशस्त्र क्रान्ति द्वारा अंग्रेजी राज को खत्म करना चाहते थे। इनमें सुभाषचन्द्र बोस थे जिनके द्वारा पट्टाभि सीतारमैया के हराए जाने को गाँधीजी ने अपनी हार माना था। ये सब लोग मिलकर सन् '३० और '४० के बीच कांग्रेस को दक्षिणपंथी नेतृत्व से मुक्त नहीं कर सके तो इनकी अपनी कमजोरियों के अलावा इसका बहुत बड़ा श्रेय भारतीय राजनीति में जवाहरलाल नेहरू की भूमिका को है।

फरवरी, १९३० की 'सुधा' में नेहरू से सम्बन्धित एक विज्ञापन छपा था :

'भारतीय कांग्रेस के प्रथम साम्यवादी प्रेसिडेंट तथा नवयुवकों के प्यारे सम्राट् पं. जवाहरलाल नेहरू की जीवनी तथा जोशीले लेख और भाषण पढ़िए।'

वामपंथी नेता के रूप में जवाहरलाल नेहरू के अभ्युदय से पहले 'प्रताप' के द्वारा गणेशशंकर विद्यार्थी ने, 'मर्यादा' के द्वारा रमाशंकर अवस्थी ने, अपने लेखों, भाषणों और पुस्तिकाओं द्वारा राधामोहन गोकुलजी ने हिंदी के माध्यम से, हिंदी-भाषी प्रदेश में, समाजवादी विचारधारा का यथेष्ट प्रचार किया था। इसीलिए जवाहरलाल नेहरू जब कांग्रेस के सभापति चुने गए, तब 'सुधा' ने उन्हें कांग्रेस का प्रथम 'साम्यवादी प्रेसिडेंट' कहकर विज्ञापित किया।

इन्हीं दिनों गणेशशंकर विद्यार्थी हिन्दी साहित्य सम्मेलन के सभापति चुने गए। निराला ने इन दोनों की विजय का अभिनन्दन करते हुए लिखा, "युवकों की ऐसी विजय प्राचीनता-भक्त भारत में इधर शताब्दियों से नहीं देखने को मिली।" ('सुधा', दिसंबर, '२९; संपा. टि.—१६)

शताब्दियों के बाद भारत नई करवट लगा। इस महान् ऐतिहासिक परिवर्तन में युवाशक्ति का नेतृत्व करेगा जवाहरलाल नेहरू। उस समय अधिकांश प्रगतिचेता साहित्यकारों और वकों को नेहरू से ऐसी ही आशा थी। लाहौर-कांग्रेस में उनके भाषण से विस्तृत उद्धरण देते हुए निराला ने उनके व्यक्तित्व के बारे में लिखा, "वह नम्र तथा स्फटिक की तरह स्वच्छ हैं, और उनकी सत्यवादिता संदेह के घेरे हैं। उनके हाथों से जाति के स्वार्थ की किसी प्रकार हानि नहीं हो सकती।" ('सुधा', फरवरी, '३०; संपा. टि.—४)

सन् '३०-'३१ में आर्थिक संकट से पीड़ित भारतीय किसान जमींदारों से

संघर्ष करने को उत्सुक थे। नेहरू ने अपनी आत्मकथा में लिखा है कि खुद कांग्रेस के अन्दर जमींदार भरे हुए थे, वे जमींदारों के विरुद्ध संघर्ष का नेतृत्व क्या करते? विशेष रूप से अवध में ताल्लुकेदारों के सताए हुए किसान नेहरू की ओर आशा-भरी दृष्टि से देख रहे थे कि वह लगानवदी आन्दोलन में उनका नेतृत्व करेंगे। किन्तु नेहरू ने न तो अभी, न आगे फिर कभी, महात्मा गांधी और सरदार पटेल से अलग संघर्ष का कोई कार्यक्रम जनता के आगे रखा। निराला इस समय अवध के किसान-आन्दोलन को सतर्क दृष्टि से देख रहे थे, अपने जिले में वह स्वयं इस आन्दोलन में भाग ले रहे थे। उन्होंने निष्कर्ष निकाला कि कांग्रेस के नेतृत्व में सशक्त जमींदार-विरोधी आन्दोलन चलाया नहीं जा सकता।

सन् '३३ में प्रकाशित होनेवाले अलका उपन्यास की पृष्ठभूमि में सन् '३०-'३२ की राजनीतिक गतिविधि है; उपन्यास में इस गतिविधि का मूल्यांकन भी है। कांग्रेस के नेता दोनों तरफ रेंगते हैं; वह किसानों के हिमायती हैं और जमींदारों का भी साथ देते हैं। क्रान्तिकारी युवक अजित रायवरेली के किसानों में काम करना चाहता है। यह वही जिला है जिसमें जवाहरलाल नेहरू ने भी किसान-आन्दोलन चलाया था। लेकिन अजित कहता है, "कांग्रेस से न होगा तो स्वतन्त्र रहकर काम करेंगे।" (पृ. ५५)

कांग्रेस से स्वतंत्र रहकर काम करने का अर्थ जवाहरलाल नेहरू के नेतृत्व से स्वतंत्र रहकर काम करना भी है।

अंग्रेजों ने एक ओर सन् '३०-'३२ के आन्दोलन का दमन किया, दूसरी ओर गोलमेज सम्मेलन बुलाकर भारत को कुछ रियायतें देने के लिए संवैधानिक योजना तैयार की। कांग्रेस ने पहले गोलमेज सम्मेलन का बहिष्कार किया, फिर उसमें भाग लिया; सन् '३५ के संवैधानिक सुधार-कानून का विरोध किया, फिर उसी कानून के अन्तर्गत चुनाव लड़कर प्रान्तों में मंत्रिमंडल बनाए। जवाहरलाल नेहरू ने लखनऊ-कांग्रेस में—जहाँ उनका भाषण सुनने को निराला उपस्थित थे—मंत्रिमंडल बनाने का विरोध किया किन्तु मंत्रिपद-ग्रहण के समर्थकों—राजेन्द्रप्रसाद और सरदार पटेल—की नीति के मुकाबले कांग्रेस के भीतर या बाहर संघर्ष का कोई कार्यक्रम जनता के सामने नहीं रखा। निराला ने एक कविता लिखी—'वन-वेला'। जनता से अलगाव, थोथी अन्तर्राष्ट्रीयता, धनी परिवार की संस्कृति, विलायती शिक्षा पर गर्व, हिंदीभाषियों के प्रति उपेक्षा का भाव, मंच पर अभिनय से साधारण जनो को मुग्ध करने की कला—होता फिर खड़ा इधर को मुख कर कभी उधर—राष्ट्रीयता के नाम पर साहित्यकारों द्वारा ऐसे नेताओं की बंदना में सस्ते गीतों की रचना, पूंजीवादी अखबारों में इनका धुंआधार प्रचार—निराला ने इन सबको अपने व्यंग्य का लक्ष्य बनाकर न केवल नेहरू वरन् एक विशेष प्रकार के बुद्धिजीवी वर्ग की ढुलमुल प्रवंचनापूर्ण नीति के प्रति जनता को सावधान किया।

मार्च, सन् '४२ में, ब्रह्मदेश में जापानी आक्रमण से अंग्रेजों की हालत नाजुक

हो जाने पर, क्रिप्स भारत पवारे और उनकी सुधार योजना से असंतुष्ट होकर कांग्रेस ने 'भारत छोड़ो' प्रस्ताव पास किया। अंग्रेजों द्वारा जन-आन्दोलन का वर्तमानपूर्वक दमन किया गया और कांग्रेसी नेता जेल भेज दिए गए। निराला ने इस समय एक कजली लिखी :

महंगाई की वाढ़ बढ़ आई, गाँठ की छूटी गाड़ी कमाई।

भूखे-नंगे खड़े शरमाए, न आए वीर जवाहरलाल।

(वेला, पृ. ५४)

अंग्रेज शासकों ने जब-जब राष्ट्रीय आन्दोलन को दबाया और कांग्रेसी नेताओं को जेल में डाला, निराला ने शासकों का विरोध किया और नेताओं का पक्ष लिया। सन् '४३ में भारतीय जनता आशा कर रही थी कि जेल से छूटने पर नेता उसकी समस्याएँ हल करेंगे, उस आशा की सही झलक निराला के गीत में है। किंतु गीत में जनता की यह आशा ही नहीं व्यक्त की गई, नेताओं को संकेत से यह बता भी दिया गया है कि समस्याओं को हल करने में कितनी कठिनाइयाँ हैं।

कैसे हम बच पाएँ निहत्थे, बहते गए हमारे जत्थे,

राह देखते हैं भरमाए, न आए वीर जवाहरलाल।

जनता निहत्थी है, अंग्रेज सशस्त्र है; राह देखते भरमाए हुए लोग 'वीर' जवाहरलाल को पुकार रहे हैं। एक तरह से ये पंक्तियाँ जनता के लिए चेतावनी भी हैं : रास्ता पहचानो, दूसरों की राह न देखो। 'वीर' शब्द में गूढ़ व्यंग्य हो सकता है। उपर्युक्त गीत की समकालीन रचना निराला की ग़ज़ल है :

भेद कुल खुल जाय वह सूरत हमारे दिल में है।

देश को मिल जाय जो पूँजी तुम्हारी मिल मे है।

(वेला, पृ. ७५)

वह कौन-सा भेद है जिसके खुल जाने की सूरत 'हमारे दिल में' है ? भेद यही है कि कांग्रेसी नेता मिल मालिकों के हितों का प्रतिनिधित्व करते हैं। इनकी मिलों की पूँजी देश को मिल जाय—उद्योग-धन्धों का राष्ट्रीयकरण हो—तो कांग्रेसी नेतृत्व की असलियत भी जाहिर हो जाय। इस ग़ज़ल की समकालीन—वेला में प्रकाशित—एक कविता में यह बात और भी साफ कही गई है :

आज अमीरो की हवेली

किसानों की होगी पाठशाला,

धोबी, पासी, चमार, तेली,

खोलेंगे अँधेरे का ताला। (पृ. ७८)

निराला बहुत अच्छी तरह जानते थे कि अमीरों की हवेली में किसानों की पाठशाला जवाहरलाल नेहरू न खुलवाएँगे, फिर भी अंग्रेज शासकों के दमन के विरुद्ध उन्होंने जेल के भीतर वंद जवाहरलाल को लक्ष्य करके जनता की तरफ से आवाज़ लगाई—न आए वीर जवाहरलाल। राष्ट्रीयता का यही तकाज़ा था; उस कजली का अर्थ यह नहीं था कि निराला की दृष्टि में जवाहरलाल नेहरू का नेतृत्व

दीस्तव में क्रान्तिकारी था ।

जेल से छूटने पर जवाहरलाल नेहरू और भी लोकप्रिय हुए । सन् '४२ का आन्दोलन, सुभाषचन्द्र बोस की मुहीम, आजाद हिंद फौज के नेताओं के बन्दी बनाए जाने पर जनता का विक्षोभ, इन सभी से थोड़ा-बहुत प्रकाश लेकर नेहरू का नाम और भी महिमामण्डित हुआ । चोरबाजारियों को फाँसी देने की धमकी से, अंग्रेजों के जाते ही उद्योग-धन्धों के राष्ट्रीयकरण के वादे से उनकी लोकप्रियता बढ़ी । अंग्रेज जिस तरह की आजादी देने जा रहे थे और कांग्रेसी नेता जिस तरह की आजादी लेने जा रहे थे, क्रिप्स प्रस्तावों के नए संस्करण, सन् '४७ के भारत-स्वाधीनता बिल को जवाहरलाल नेहरू ही समाजवाद के रस के साथ जनता के गले के नीचे उतार सकते थे ।

सन् '४६ में भारत में जनक्रान्ति का ज्वरदस्त उभार आया । किसानों के संघर्ष, मजदूरों की हड़ताले, पुलिस से छात्रों की टक्करें, कई जगह स्वयं पुलिस द्वारा विद्रोह, कराची, कलकत्ता, बंबई, विशाखापत्तनम् में अंग्रेजों का नाविकों से सशस्त्र युद्ध—थोड़े से संगठित प्रयास की ज़रूरत थी और अंग्रेजों की तमाम कूट-नीतिक योजनाएँ धूल में मिल जाती । युग-परिवर्तन के इस ऐतिहासिक क्षण में नेहरू ने संयुक्त भारत की पूर्ण स्वाधीनता का कोई कार्यक्रम जनता के सामने न रखा; यही नहीं, उन्होंने अंतरिम सरकार में शामिल होकर राज्यशक्ति के प्रयोग से तथा अहिंसा, गाँधीभक्ति और समाजवाद के प्रचार से जन-संघर्षों को दबाया और जनता को मार्गभ्रष्ट किया ।

सन् '४६ में अंग्रेजों ने छात्रों पर गोली चलाई, सड़कें खून से लाल हो गईं । निराला ने इन युवकों का अभिनंदन करते हुए लिखा :

युवक जनों की है जान,
खून की होली जो खेली ।
पाया है लोगो में मान,
खून की होली जो खेली ।

निराला संघर्ष के पक्ष में थे । नए पक्ष की अनेक कविताओं में उन्होंने किसानों के जमींदार-विरोधी संघर्ष का उल्लेख किया । 'महगू महगा रहा' में उन्होंने जवाहरलाल नेहरू और कांग्रेसी नेतृत्व की विस्तृत आलोचना की । इस आलोचना का आधार यह है कि नेहरू जमींदारों और पूँजीपतियों के भी दोस्त हैं और जनता जब इनसे टकराती है, तब वह जनता के बदले उसके शत्रुओं का ही साथ देते हैं :

लेडी जमींदारों को आँखों तले रखे हुए
मिलों के मुनाफे खाने वालों के अभिन्न मित्र;
देश के किसानों, मजदूरों के भी अपने सगे
विलायती राष्ट्र से समझौते के लिए ।

जनता के विरुद्ध जमींदारों और पूँजीपतियों के पक्ष-समर्थन का एक ही

कारण हो सकता था—विलायती राष्ट्र से समझौता। सन् '४३ से ही निराला अपनी रचनाओं में इस बात पर जोर देने लगे थे कि कांग्रेसी नेता अंग्रेजों से समझौता करने वाले हैं। पटली हैं बैठने को गोरे की साँवले से—यह पंक्ति सन् '४३ में प्रकाशित बेला संग्रह की एक गज़ल में है। 'महगू महगा रहा' कविता का राजनीतिक महत्व यह है कि इसमें उन्होंने सीधे 'पंडितजी' का नाम लेकर उन्हें विलायती राष्ट्र से समझौता करने के लिए, किसानों के विरुद्ध ज़मींदारों का साथ देने का दोषी ठहराया। यही नहीं, कानपुर में मजदूरों पर गोली चली :

उसका कारण पंडितजी का शागिर्द है,
रामदास को कांग्रेसनैन बनानेवाला
जो मिल का मालिक है।

जवाहरलाल नेहरू के वहनोई रणजीत पंडित की अर्थी को लोग जब श्मशान ले जा रहे थे, तब उसके साथ चलनेवालों में निराला भी थे। उन्होंने देखा कि दिन की पाली खत्म करके जो मजदूर घर जा रहे थे, उन्होंने यह सुनकर कि यह जवाहरलाल नेहरू के वहनोई की अर्थी है, उसके प्रति अपनी श्रद्धा प्रकट की :

निकले हैं मजदूर
काम से छुटे किले के,
सुनकर नेहरूजी के
वहनोई की अर्थी,
हाथ मले, आह की
और टकटकी बाँध दी।

उन्हें नहीं मालूम था कि कानपुर में उनके भाइयों पर गोली चलानेवालों में पंडितजी के शागिर्द भी हो सकते हैं।

१९४७ के बाद जनता के मन से नेहरू के नाम का जादू धीरे-धीरे उतरता गया। निराला उन लोगों में सबसे पहले हैं जिन्होंने नेहरू के वादों के प्रति जनता को सावधान किया। सन् '४६ में ऐसे अनेक साम्यवादी नेता थे जो नेहरू के नेतृत्व की आलोचना करते थे। किन्तु सन् '४३ में जब वे कांग्रेस ही नहीं, मुस्लिम लीग के नेताओं की देशभक्ति को भी सराह रहे थे, और अन्य वामपंथी नेता नेहरू की धाड़ लेकर साम्यवादियों को कोस रहे थे, तब एक निराला ही थे जिन्होंने भविष्य-वाणी की थी—पटली हैं बैठने को गोरे की साँवले से !

सन् '३३ में हिंदीभाषियों पर नेहरू के नाम का जादू पूरी तरह छाया हुआ था। वे अपनी साहित्यिक संस्थाओं में उन्हें आमंत्रित-सम्मानित करके कृतार्थ होते थे। दो-एक अपवादों को छोड़कर हिंदीभाषी प्रदेश के राजनीतिज्ञ हिंदी-साहित्य की गतिविधि से अपरिचित, जातीय आत्म-सम्मान की भावना से वंचित थे। अन्य नेताओं की तरह वे भी साहित्यकारों को उपदेश देते थे—उन्हें कैसी भाषा लिखनी चाहिए, कैसा साहित्य रचना चाहिए। इनके मार्गदर्शक थे जवाहरलाल नेहरू और इनका विरोध करनेवालों में थे प्रेमचंद और निराला; उन दिनों,

जब नेहरू के नाम का जादू हिंदीभाषियों पर पूरी तरह छाया हुआ था।

‘पंडित जवाहरलाल नेहरू और हिंदी’—इस महत्वपूर्ण टिप्पणी में, नाम के जादू की जरा भी चिन्ता न करते हुए, संयत शब्दों में, दृढ़ता और आत्मविश्वास से, निराला ने हिंदीभाषी जाति और हिंदी-साहित्य की ओर से नेहरू को यह उत्तर दिया :

“पंडित जवाहरलाल नेहरू नवयुवकों के आदर्श कहे जाते हैं। बहुत लोगो का कहना है, महात्माजी के बाद राजनीति में उन्हीं का नेतृत्व आ रहा है। वह देश की जातीय सस्था के सभापति भी हो चुके हैं। उनके त्याग की सहस्रो कठों से प्रशंसा होती है। राष्ट्र के इतने प्रसिद्ध पुरुष राष्ट्रभाषा का कितना ज्ञान रखते हैं, इसका सवादपत्रों से एक पुष्ट प्रमाण प्राप्त हुआ है। अभी कुछ दिन हुए काशी में, रत्नाकर-रसिक मंडल की ओर से, पंडितजी को एक मानपत्र दिया गया। उस सभा में समादर करनेवाले हिंदी के कई प्रधान स्तंभ मौजूद थे—प. रामचंद्र शुक्ल, बाबू जयशंकर ‘प्रसाद’, प. कृष्णदेव प्रसाद गौड़ एम. ए. आदि। पं. रामचंद्र शुक्ल ने मानपत्र दिया। उत्तर में पं. जवाहरलाल नेहरू बोले, हिंदी में अभी तक दरवारी ढंग की ही कविता हो रही है, स्वराज्य होने पर उस सरकार का फर्ज होगा कि तीन-चार सौ पुस्तकें दूसरी-दूसरी भाषाओं से अनूदित करावे। आपने प्रान्तीय भाषाओं का भी महात्म्य-कीर्तन किया।

“प. जवाहरलालजी उस जगह रहते हैं, जहाँ हिन्दी-साहित्य सम्मेलन है, जहाँ की केवल ‘सरस्वती’ हिंदी साहित्य का बहुत कुछ युगान्तर-इतिहास कह सकती है। पर पंडितजी को राष्ट्र के निर्माणोद्देश में इतनी तल्लीनता रही कि राष्ट्रभाषा की कभी याद भी न हुई—उसकी शिक्षा राष्ट्र के लिए आवश्यक प्रतीत हुई ही नहीं। हमारे विचार से, राष्ट्र के लिए निकली हुई पंडितजी की जो प्रतिभा राष्ट्रभाषा के सेवकों की समझ में कम आयी है, वह अगर राष्ट्रभाषा के रूप से कुछ पुस्तकों में निर्गत हो, तो साहित्यिक अच्छी तरह समझ जाएंगे; पुनः पंडितजी को भी मालूम हो जाएगा, जिन्हें वह कुछ देना चाहते हैं, उन्हीं से प्राप्त करने की कितनी गुंजायश है, और राष्ट्र के मैदान में वह अपने को उनसे कितने आगे समझते हैं, राष्ट्रभाषा के मैदान में वे उनसे और दूर तक पहुँचे हुए हैं या नहीं।

“हिंदीभाषियों को अच्छी तरह समझ लेना चाहिए कि पं. जवाहरलालजी हिंदी काव्य-साहित्य की वर्तमान प्रगति से कहाँ तक परिचय रखते हैं। आज जिस काव्य-साहित्य का हिंदी में प्राबल्य है, युग है, वह दरवारी कविता की धारा है !!

“भाषण में पंडितजी ने यथेष्ट समय रखा था, एक अनजान अज्ञात विषय पर जैसा रखता है...”

“जो लोग वहाँ पंडितजी का ऐसा अद्भुत भाषण सुनकर चुप रह गये, उन लोगो ने सम्यक्ता का विचार किया होगा। अन्यथा ऐसे विद्वत्तापूर्ण भाषण का उत्तर वे दे सकते थे ! सम्मान देने के लिए बुलाकर विरोध करना उन्होंने अपनी साहित्यिक धारा के अनुसार उचित न समझा होगा। हम हिन्दी साहित्यको से

ऐसे स्थलों के लिए निवेदन करते हैं—वे इस दार्शनिक सत्य की रक्षा करें, यदि अपमान से वचना चाहते हैं—

‘जो दूसरे को बड़ा मानता है, वह दूसरे से छोटा समझा जाता है।’ ”

वैसे तो राष्ट्रभाषा के विरोध में जो कुछ कहा जाय उससे सारे राष्ट्र का अपमान होता है किन्तु राष्ट्रभाषा के अतिरिक्त हिंदी एक विशेष विराट् प्रदेश की जातीय भाषा भी है, इसलिए निराला ने जिस अपमान की बात लिखी, वह जातीय अपमान है, उससे बचने की सीख उन्होंने सारे राष्ट्र के साहित्यकारों को नहीं ‘हिंदी साहित्यिकों’ को दी।

गांधीजी अंग्रेजी के अलावा गुजराती के लेखक थे, चक्रवर्ती राजगोपालाचारी अंग्रेजी के अलावा तमिल के लेखक थे, जवाहरलाल नेहरू अंग्रेजी के अलावा और किसी भाषा के लेखक नहीं थे। गणेशशंकर विद्यार्थी हिंदी के लेखक थे लेकिन वे अब इस संसार में नहीं थे।

हिंदीभाषी प्रदेश में नेहरूवाद की दो विशेषताएँ थीं : हिंदी भाषा और साहित्य की उपेक्षा, अंग्रेजी भाषा और साहित्य से प्रेम, समाजवाद के नाम पर पूंजीवाद का समर्थन, राष्ट्रीयता के नाम पर साम्राज्यवाद से समझौता। नेहरू आम जनता के सामने हिंदी में ही भाषण करते थे; इस तरह वह तेजबहादुर सप्रू और सी. वाई. चिन्तामणि जैसे उदारपंथी नेताओं से भिन्न थे। उन्होंने गांधीजी के साथ सविनय अवज्ञा आन्दोलन में भाग लिया, हिंदू या मुस्लिम हितों की रक्षा के नाम पर वह साम्राज्य-विरोधी आन्दोलन में भाग लेने से कतराए नहीं। स्वाधीन भारत को उन्होंने पाकिस्तान या दक्षिण कोरिया की तरह अमरीकियों का अस्वागार नहीं बनने दिया, उन्होंने उद्योग-धंधों के क्षेत्र में सार्वजनिक उद्योग कायम करके भारतीय अर्थतंत्र को दृढ़ किया और पूंजीवादी लूट में थोड़ी-सी कमी की।

किंतु सन् ’३३ में नेहरू युवकों के हृदय-सम्राट् इसलिए न बने थे कि वह उदारपंथी नेताओं से चार कदम आगे थे। वह युवक-सम्राट् इसलिए बने थे कि कांग्रेस के दक्षिणपंथी नेताओं की दुलमुल नीति के मुकाबले वह साम्राज्यवाद से निर्णायक संघर्ष करके पूर्ण स्वाधीनता-प्राप्ति का लक्ष्य लोगों के सामने रखते थे, स्वाधीन भारत समाजवादी भारत होगा जिसमें राजाओं, जमींदारों और पूंजी-पतियों के लिए जगह न होगी, यह उद्देश्य घोषित करते थे। पूर्ण स्वाधीनता का अर्थ ब्रिटेन से आर्थिक-राजनीतिक समझौता करना होगा, समाजवाद का अर्थ सामंती अवशेषों को कायम रखना और पूंजीवाद को विकसित करना होगा, लोगों ने इसकी कल्पना न की थी।

निराला ने लिखा, नेहरू राष्ट्रभाषा में कुछ लिखें तो उन्हें मालूम हो जाएगा कि जिन्हें वह कुछ देना चाहते हैं, उन्हीं से प्राप्त करने की कितनी गुंजाइश है। निराला अपने वेदान्त के आगे न गांधीवाद को स्वीकार करते थे, न नेहरूवाद को। व्यावहारिक वेदान्त के आधार पर वह गांधी से आगे बढ़कर अछूतों को गले लगाते

थे—किसी राजनीतिक उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं, अपने मानवता-प्रेम के कारण। उसी वेदान्त के आधार पर वह हर तरह के सामन्ती और पूंजीवादी शोषण का विरोध करते थे, सामाजिक क्रान्ति के लिए युवकों का आह्वान करते थे। भारतीय समाज में जब से वर्ण-व्यवस्था के बन्धन कठोर हुए, धार्मिक विद्वेष बढ़ा, कबीर से लेकर निराला तक अनेक कवियों तथा दार्शनिकों ने किसी न किसी रूप में वेदान्ती विचारधारा का सहारा लेकर मनुष्यमात्र की महत्ता, समस्त मनुष्यों की समानता की घोषणा की। साम्य और भ्रातृत्व का यह स्वर विवेकानन्द की रचनाओं में स्पष्ट सुना जा सकता है। साम्य का वह स्वर उनके स्वाधीनता-प्रेम, उनकी साम्राज्य-विरोधी चेतना से घुल-मिल गया है।

सितंबर, '३२ की 'सुधा' में निराला ने 'रूस' शीर्षक टिप्पणी लिखी। इसमें रवीन्द्रनाथ के रूस-सम्बन्धी पत्रों का हवाला देते हुए उन्होंने साम्राज्यवादी देशों और सोवियत सरकार की नीति का भेद स्पष्ट किया। प्रबल साम्राज्यवादी शत्रुओं से घिरे रहने पर भी रूस दूसरों की तुलना में राष्ट्रीय आय का सबसे कम अंश सेना पर खर्च करता है, दूसरों की अपेक्षा जनसाधारण की शिक्षा पर वह राष्ट्रीय आय का अधिकांश खर्च करता है। अपनी पंचवर्षीय योजनाओं के द्वारा रूस ने अपने अर्थतंत्र को दृढ़ किया है। मजदूरों के स्वास्थ्य, उनके विश्राम की उचित व्यवस्था है। इसलिए "रूस आज सभी दलित देशों का आदर्श है।" निराला अपने व्यावहारिक वेदान्त की भूमि पर मनुष्य मात्र की जिस समानता का स्वप्न देखते थे, वह उन्हें सोवियत समाज में साकार दिखाई दी: "वहाँ बड़प्पन के संस्कार ही अब नहीं रह गए।" मानव सम्बन्धों में इतना बड़ा परिवर्तन कि मेहनत करने वालों में छुटपन का भाव खत्म हो जाय, रवीन्द्रनाथ को मुग्ध कर चुका था। निराला रवीन्द्रनाथ के रूस सम्बन्धी वृत्तान्त से अत्यंत प्रभावित हुए थे; उस प्रभाव की झलक इस टिप्पणी में है।

निराला अपने व्यावहारिक वेदान्त से प्रेरित होकर जहाँ शोषणमुक्त समाज व्यवस्था का स्वप्न देखते थे, वहाँ अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्धों में वह युद्ध का बहिष्कार और विश्वशान्ति कायम रखने का समर्थन करते थे। सामाजिक अन्याय को दूर करने और राष्ट्रीय स्वाधीनता प्राप्त करने के लिए वह हिंसा का प्रयोग उचित मानते थे किंतु साम्राज्यवादी युद्धों में जनसाधारण का रक्त बहे, यह उन्हें बहुत अनुचित कार्य लगता था। उनका विचार था कि एक ओर तो रूसी क्रान्ति के प्रभाव से एशिया और यूरोप के जन-आन्दोलन शक्तिशाली हुए हैं, दूसरी ओर उसकी विदेश-नीति विश्वशान्ति कायम रखने के उद्देश्य से प्रेरित है। सन् '३४ में जब सोवियत रूस को राष्ट्रसंघ का सदस्य बनने की अनुमति मिली, तब निराला ने इस घटना का अभिनन्दन करते हुए अक्टूबर, '३४ की 'सुधा' में टिप्पणी लिखी—'रूस का राष्ट्रसंघ में प्रवेश'। इस टिप्पणी में तीन बातें उल्लेखनीय हैं। पहली यह कि सोवियत राष्ट्र का उत्थान मूलतः वहाँ की किसान जनता का उत्थान है। जो लोग उत्थान के लिए सोवियत राष्ट्र के उदय की आकांक्षा रखते थे, "वे उद्दाम ऐश्वर्य

के स्रोत पर तृण की तरह बहने वाले वैषयिक नहीं—वसुंधरा पर भी भूख से मरने वाले, चिंता से उन्निद्र किसान थे।” रूस ने पूंजीवादी राष्ट्रों के विरोध के सामने भुक्ते के बदले जनता की सामाजिक-सांस्कृतिक उन्नति के लिए जो प्रयत्न किया, उससे आज अधिकांश शिक्षित उसी के विचारों के पक्ष में जाति की उद्धार-कल्पना में लीन हो रहे हैं। टिप्पणी में दूसरी उल्लेखनीय बात अन्य देशों के जन-आन्दोलन पर रूसी क्रान्ति और समाजवादी व्यवस्था का प्रभाव है। पूंजीवादी सरकारों ने इसी प्रभाव से डरकर रूस को राष्ट्रसंघ से अलग रखा।

“इधर रूस के कृत्यों का बड़ी तेजी से यूरोप और एशिया के सुधारवादी, राष्ट्रीय भावना वाले देशों में प्रभाव फैलने लगा, और कई राष्ट्र उसी शक्ति से बहुत कुछ पुष्ट हो भी चले। यह देखकर पहले से शक्त दूसरे राष्ट्रों ने रूस को जाति-महत्ता से च्युत हिंदू की तरह राष्ट्र की पंक्ति से अलग कर दिया। रूस ने भी झुककर सलाम करने का नाम न लिया।”

विश्व-राजनीति की गतिविधि से मजबूर होकर पूंजीवादी राष्ट्रों ने सोवियत रूस को मान्यता दी और उसे राष्ट्रसंघ का सदस्य बनाया। वहाँ उसने विश्व-शान्ति कायम रखने की नीति राष्ट्रों के सामने रखी। टिप्पणी की तीसरी उल्लेखनीय बात इस विश्व-शान्ति से सम्बन्धित है।

“अब रूस की इज्जत में किसी को शक नहीं रहा। इज्जत किस तरह हासिल की जाती है, रूस ने जैसी खूबी से साबित किया है, ईश्वर से हमारी करबद्ध प्रार्थना है कि दूसरे मित्र-राष्ट्र भी विश्व के कल्याण के लिए वही पथ और वैसी ही कला का पाथेय ग्रहण करें। हमें पूर्ण विश्वास है, इससे किसी प्रकार के उपद्रव की शंका न रह जाएगी और लोग शान्तिपूर्वक रह सकेंगे।”

निराला की रूस सम्बन्धी टिप्पणियों से स्पष्ट है कि जैसे राष्ट्रीय स्तर पर, वैसे ही अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्धों में वह समाजवादी व्यवस्था और समाजवादी राजनीति को समस्त देशों की जनता के लिए कल्याणकारी समझते थे। वैश्य-युग अर्थात् पूंजीवाद का युग समाप्त हो रहा है, किसान-युग अर्थात् समाजवादी व्यवस्था का अभ्युदय हो रहा है। साहित्य को इसी अभ्युदयशील युग के अनुकूल चलना है। ‘किसान और उनका साहित्य’ टिप्पणी (‘सुधा’, १६ जुलाई ’३४) में उन्होंने लिखा, “अब वैश्य-युग भी मनुष्यों के मन से दूर हो गया है—अब किसान या मजदूरों का युग है।”

वेदान्ती विचारधारा मनुष्य को क्रान्तिकारी बना सकती है, क्रान्ति-विरोधी भी। मार्क्सवाद के आधार पर विश्व-शान्ति कायम की जा सकती है और समाजवादी राष्ट्रों में ही आपसी टक्कर हो सकती है। आप बहस करते रहिए—सच्चे वेदान्त के अनुसार युग-विशेष में वर्णव्यवस्था का समर्थन उचित है या उसका खंडन। विचारधारा से अधिक महत्त्वपूर्ण एक तत्त्व और है—मनुष्य के संस्कार। निराला के किसान-संस्कार वेदान्ती विचारधारा के संपर्क से उन्हें स्वभावतः समाजवादी आदर्श की ओर खींच लाते थे; जवाहरलाल नेहरू के अभिजातवर्गीय

संस्कार समाजवादी विचारधारा के संपर्क में आकर भी उन्हें पूंजीवाद के समर्थन की ओर प्रेरित करते थे।

संस्कारों के बंधन अकाट्य नहीं है किन्तु किसी विचारधारा के ग्रहण मात्र से अपने आप कट भी नहीं जाते। हिंदी-उर्दू के सभी मार्क्सवादी लेखकों की तुलना में प्रेमचन्द और निराला का साहित्य अधिक प्राणवंत है, अधिक क्रान्तिकारी है—इसका यही कारण है।

इसलिए जब काशी के साहित्यकारों से सम्मानित होकर जवाहरलाल नेहरू ने कहा, हिंदी में अभी तक दरवारी ढंग की ही कविता हो रही है, तब निराला ने उत्तर दिया, पंडितजी अपने विचार राष्ट्रभाषा में भी लिखें तो उन्हें मालूम हो जाएगा कि जिन्हें वह कुछ देना चाहते हैं, उन्हीं से प्राप्त करने की कितनी गुंजाइश है।

यह गर्वोक्ति सही थी। जवाहरलाल नेहरू की तुलना में प्रेमचन्द और निराला दलित जनता के सच्चे, ईमानदार और अडिग समर्थक थे। यहाँ साम्राज्यवाद और पूंजीवाद से किसी समझौते का प्रश्न न था। जहाँ तक भारतीय भाषाओं में लिखने-पढ़ने का सवाल था, निराला और प्रेमचन्द युग-निर्माता थे, जवाहरलाल नेहरू अंग्रेजी के प्रबल समर्थक, भारतीय भाषाओं के विकास में बहुत बड़ी बाधा थे।

वेदान्त और भारतीयता

निराला ने कहा—“ब्रह्म....”

• जवाहरलाल नेहरू ने टोका—“ब्रह्म क्या?”

निराला ने व्याख्या की—“ब्रह्म का मतलब सिर्फ बड़ा है, जिससे बड़ा और नहीं। किसी को ब्रह्म देखने के अर्थ है, उसके भौतिक रूप में ही नहीं—सूक्ष्मतम आध्यात्मिक, दार्शनिक, बृहत्तर रूप में भी देखनेवाले की दृष्टि प्रसारित है। पंडितजी, मैं अगर आपको ब्रह्म देखूँ तो आप मेरी दृष्टि में बड़े होंगे या बृहत्तर दफा नेशनल कांग्रेस प्रिजाइड करने पर?” (प्रबंध प्रतिमा, पृ. ४६-४७)

निराला की क्रान्तिकारी विचारधारा का स्रोत वह वेदान्त है जिसे वह सामाजिक और राजनीतिक क्षेत्र में लागू करके हर तरह के रूढ़िवाद का विरोध करते हैं। अब प्रश्न है—ब्रह्म गोचर है, या अगोचर, या दोनों?

‘मैं अगर आपको ब्रह्म देखूँ’—इन शब्दों से तो यही प्रकट होता है कि ब्रह्म गोचर है, वह कम से कम निराला को दिखाई देता है और प्रत्येक मनुष्य में दिखाई

देता है। किंतु जो गोचर हो, उसे देखना भारतवर्ष की विशेषता नहीं। उन्नीसवीं सदी में देश-प्रेम की भावना से एक विचार यह उत्पन्न हुआ कि यूरोप भौतिकवादी है, भारत अध्यात्मवादी है; अध्यात्मवाद जड़ विज्ञान से श्रेष्ठ है। इस धारणा के अनुसार सांसारिक कार्यों में व्यस्त रहना ब्रह्म की साधना से च्युत होना है। राजनीतिक आन्दोलन भी सांसारिक कार्यों के अन्तर्गत है; जो लोग राजनीतिक आन्दोलनो से समाज को सुधारना चाहते हैं, वे पश्चिम की नकल करते हैं। संसार में भौतिक उन्नति के लिए प्रयत्न करना, भौतिक जगत् का वैज्ञानिक अध्ययन करना, समाज के विकास को ऐतिहासिक दृष्टि से देखना—यह सब वेदान्त विरोधी कार्य-वाही है। इस तरह की धारणाएँ उस समय तक राष्ट्रीय आत्मसम्मान जगाने में उपयोगी हो सकती हैं जिस समय तक जनता ने संघबद्ध होकर राजनीतिक आन्दोलन शुरू नहीं किया; जैसे स्वामी विवेकानन्द के युग में। किंतु जब राजनीतिक आन्दोलन शुरू हो जाए, तब यही धारणाएँ प्रेरक होने के बदले विरोधी बन जाती हैं, सामाजिक-राजनीतिक समस्याओं के प्रति निराला के समान सजग लेखक में वे स्वभावतः अपने से विरोधी विचारों से टकराती हैं।

यूरोप की सभ्यता यूनान से आरंभ हुई। यूनान की सभ्यता बहिर्मुख, देश-विजयकामिनी थी। तभी से “पाश्चात्य सभ्यता इतिहास के जड़ प्रमाण पर विश्वास रखकर निर्मित हो रही है”; रोमन सभ्यता और भी बहिर्मुखी थी; आधुनिक अंग्रेजी सभ्यता ‘उसी एक विजय-लक्ष्य से लक्ष्मी प्राप्त करने की ओर बढ़ रही है’; इसके विपरीत भारतीय साहित्य संसार से मुँह मोड़कर विकसित हुआ है, “उसका सर्वोत्तम विकास जैसे संसार को देखना ही नहीं चाहता।” (‘सुधा’, फरवरी, '३३; संपा. टि. --१)

इसमें संदेह नहीं कि यूनान, रोम और ब्रिटेन ने बहुतों को गुलाम बनाया, युद्ध किए, निम्न स्तर पर सुख और ऐश्वर्य की साधना की। किंतु इन देशों की संस्कृति के प्रतिनिधि होमर, वर्जिल और शेक्सपियर हैं, वहाँ के लुटेरे और दासों के व्यापारी नहीं। यूरोप के साहित्य और विज्ञान को साम्राज्यवादियों की वर्चस्वता से जोड़ देने पर वास्तव में हम उस संस्कृति को भी छोड़ देते हैं, जो साम्राज्यवाद की विरोधी थी। भारतीय साहित्य का सर्वोत्तम विकास जैसे संसार को देखना ही नहीं चाहता—इस धारणा का खंडन स्वयं निराला ने अनेक बार किया है, उस पर यहाँ टिप्पणी करना व्यर्थ है।

यूरोप में डार्विन का विकासवाद धार्मिक अन्धविश्वासों के लिए बहुत बड़ी चुनौती बनकर आया। निराला स्वयं उस तरह के अन्धविश्वासों से लड़ रहे थे, डार्विन की विचारधारा उनकी सहायक हो सकती थी। किंतु उन्होंने डार्विन का अध्ययन न किया था; सुनी-सुनाई बातों के आधार पर उन्होंने उसकी विचारधारा का सार-तत्त्व यह समझा कि मनुष्य वन्दर की औलाद है। ब्रिटेन के पादरियो और भारत के अकबर इलाहावादी की तरह उन्होंने लिखा, “भारत में सृष्टितत्त्व ज्ञान से कहा गया है। डार्विन के विकासवाद का क्रम परिणाम मनुष्य नहीं। मनुष्य ही

मनुष्य का परिणाम है।" ('साहित्यिक सन्निपात' या 'वर्तमान धर्म'?—प्रबंध प्रतिमा, पृ. ६७)

बंदर और मनुष्य के सम्बन्ध से अधिक महत्त्वपूर्ण प्रश्न यह है कि मनुष्य जाति ने अपने इतिहास में कोई प्रगति की है, वर्चस्वता से सम्यक्ता की ओर उसका विकास हुआ है या सृष्टि के आरंभ में सतयुग था और उसके बाद पतन होते-होते कलियुग आ गया। यहूदियों और ईसाइयों में यह धारणा प्रचलित थी कि आदिम मनुष्य एक सुरम्य उपवन में सुखी-संतुष्ट जीवन बिताता था, तब न मृत्यु थी, न रोग-शोक, न पाप, न परिश्रम। शैतान ने आदमी को ज्ञान का फल चखाकर उससे ईश्वर की आज्ञा का उल्लंघन कराया, नंदन कानन का वह आनन्दमय जीवन समाप्त हो गया, सतयुग का अन्त हुआ। निराला का विचार था कि आरंभ में मनुष्य ज्ञानी था; सृष्टि ज्ञान से हुई, अज्ञान से नहीं; बाद को भारतवासी इस पूर्ण ज्ञान की दया में अवनत होते गए; इस तरह का ह्याम भारत की विशेषता थी। वास्तव में यह धारणा एशिया और यूरोप के अन्य धर्मों में भी बद्धमूल थी। अन्तर इतना है कि वहाँ पतन ज्ञान का फल चखने से हुआ, यहाँ अज्ञान से। यह अन्तर भी नगण्य है क्योंकि आदम ने जो फल चखा, वह सांसारिक ज्ञान का फल था। यहाँ जिस ज्ञान से सृष्टि हुई, वह सांसारिक ज्ञान नहीं, ब्रह्मज्ञान था। पतन हुआ अज्ञान—अर्थात् सांसारिक ज्ञान—के कारण, इसीलिए निराला ने कहा, भारतीय साहित्य का सर्वोत्तम विकास जैसे संसार को देखना ही नहीं चाहता।

हेमचंद्र जोशी और इलाचंद्र जोशी ने लिखा था कि अपनी प्राथमिक अवस्था में मनुष्य कला से अनभिज्ञ था। इस पर निराला ने टिप्पणी की, "आप लोगों का यह कथन सिद्ध करता है कि सृष्टि अज्ञान से हुई, यानी पहले लोग बेवकूफ पंदा हुए, अब तरक्की कर रहे हैं—कैसी अवैज्ञानिक बात है!" ('कला के विरह में जोशीबंधु', प्रबंध प्रतिमा, पृ. १६६)

सृष्टि ज्ञान से हुई, इसका प्रमाण वेद है। 'वेद कहते हैं कि सृष्टि ज्ञान से हुई है और उस ज्ञान को ही ब्रह्म कहा है। उस ब्रह्म या ज्ञानात्मक सत्ता में अनादि-भाव, अनादि सृष्टि-वैचित्र्य बतलाए गए। ऐसे ब्रह्म के जाननेवाले उस आदिम काल के मनुष्यों के संबंध में कहा गया कि संसार के रहस्यों के आप पूर्ण ज्ञाता हैं, आपकी मुट्ठी में संसार एक बेर की तरह दबा हुआ है—'आप विश्व-बदर-कर हैं, यह विश्व आमलक समान आपके करतलगत है'।" (उप.)

संसार के रहस्य का ज्ञान संसार की गतिविधि का अध्ययन करके, अध्ययन के परिणामों को व्यवहार द्वारा परखकर प्राप्त नहीं हो सकता। यह जड़ विज्ञान का तरीका है। ब्रह्मज्ञान साधना से प्राप्त होता है अथवा ब्रह्म की कृपा से। इसलिए निराला ने लिखा कि पाश्चात्य सम्यक्ता "इतिहास के जड़ प्रमाण पर विश्वास रखकर निर्मित हो रही है।" इतिहास के प्रमाण को जड़ कहकर काट देने से इल-हाम ही वच रहता है; श्रद्धा होने से ही उस पर विश्वास किया जा सकता है। प्राचीन भारतीय आर्य क्या विज्ञान से परिचित नहीं थे? वे उसमें परिचित थे

किन्तु उन्होंने उसे अपरा विद्या कहा था और 'यह अपरा, अविद्याजन्य, दुःखद है।' (उप., पृ. २०३) जो आनन्ददायक विद्या है, वह परा है, वह ब्रह्मज्ञान है। प्राचीन-काल में जिन लोगो ने अपरा विद्या, विज्ञान अथवा माया में उन्नति की, उन्हें असुर संज्ञा दी गई। पुराणों में हिरण्यकशिपु, रावण, वाण, मधुकैटभ, रक्तबीज आदि असुरों के उत्कर्ष का वर्णन किया गया है। उनकी राज्य परिचालना-शक्ति, शासन-शृंखला सुदृढ़ और सुशृंखल थी। किन्तु विराट् शक्ति से साक्षात्कार होते ही असुर नष्ट हो जाते हैं। नृसिंह भगवान् को देखकर प्रह्लाद का कुछ नहीं विगड़ता, हिरण्यकशिपु का नाग हो जाता है।

भारतवर्ष के पतन का कारण आसुर भावों की प्रधानता है। भारतवर्ष के आर्यों में जिस कला का प्रचार था, "वह दैव थी, इसीलिए देवताओं के सद्गुण-संयुक्त पात्रों के चित्र यहाँ अंकित किए गए। इनके दर्शन से हृदय में दिव्यता का विकास होता है।" (उप., पृ. १६८) इसलिए यहाँ कला में दिव्य भावना का विकास किया गया और 'आसुर भावों से भरसक बचने की कोशिश की गई है।' (उप.) ज्ञानी मोह से मुक्त होता है। जो भाव मोह के आकर्षण से पतित कर देते हैं, वे आसुर भाव हैं। हिन्दू जाति 'आदिम काल से ही' अपने समाज की रक्षा के लिए सूक्ष्म विचार करती आयी है, "उसका साहित्य इसका प्रमाण है। वह निर्मल आत्मा की प्राप्ति के लिए ही मचेष्ट रही है।" (उप.) निर्मल आत्मा को छोड़ा, भौतिक संसार में फँसे कि आसुर भाव मन पर छा गए और पतन-आरंभ हुआ।

भौतिक संसार को समझने की एक विद्या है जिसे विज्ञान कहते हैं। यह अपरा विद्या है, दुःखद है, माया है।

भौतिक संसार में मानव-समाज के विकास अथवा ह्रास को समझने की एक विद्या है जिसे इतिहास कहते हैं। यह इतिहास-विद्या जड़ प्रमाण को आधार मानकर चलती है। भौतिकविज्ञान की तरह समाजविज्ञान भी जड़ है।

मानव-समाज की गतिविधि का महत्त्वपूर्ण अंग है राजनीति। हिरण्यकशिपु, रावण, वाणासुर आदि की राज्य-परिचालना-शक्ति, शासन-शृंखला विशाल और सुदृढ़ थी। राजनीतिक संगठन को इस तरह महत्त्व देना भौतिकवाद को ही प्रश्रय देना है। 'सुधा' की जिस टिप्पणी में निराला ने ग्रीक सभ्यता के आधार पर विकसित होनेवाली यूरोप की जड़ सभ्यता की आलोचना की थी, उसमें भारतीय संस्कृति के प्रसंग में उन्हें चाणक्य का नाम याद आया था। चाणक्य निर्मल आत्मा की प्राप्ति के लिए सचेष्ट न होकर इस मायामय संसार में राजनीति के साधक थे। निराला ने लिखा कि चाणक्य भारतीय साहित्य का कोई विकसित रूप नहीं है।

जवाहरलाल नेहरू से निराला ने कहा, 'राजनीति प्रभावित है पश्चिम से,' जबकि 'यहाँ सुधार ज्ञान में हुआ' अर्थात् निर्मल आत्मा की प्राप्ति से।

जोशीबन्धुओं को उन्होंने समझाया, "जब आजकल की तरह, आसुरी शक्ति का आदित्य अनन्त को ग्रहण करता है, तब ग्रहण तो कर सकता है, पर तत्काल वह

आसुरी शरीर नाट-भ्रष्ट भी हो जाता है... जिस घड़ी नृसिंह भगवान् हिरण्य-कशिपु का मुकाबला करते हैं, तब विराट् की णमित में उनका साक्षात्कार होता है—अनन्त का वह अनुभव करता है, वह जमीर में निष्प्राण होकर उनमें परि-समाप्त होता है; परन्तु वह महाशक्ति का विकास प्रदान का कुछ नहीं कर सकता।" (उप., पृ. २०३)।

निराला का यशस्त यहाँ राजनीति, इतिहास और भौतिकविज्ञान का विरोध करता हुआ दिखाई देता है। वास्तव में राजनीतिक समझौतियों और वैज्ञानिक प्रगति में पिछड़े होने के कारण भारत परगन्ध हुआ किन्तु उन्नीसवीं सदी में अनेक देशभक्त अध्यात्मवाद की भारत की विशेषता बनाकर जनता की राजनीति में विमुक्त होने का उपदेश देते थे। इस अध्यात्मवादी प्रचार में धुंध होकर रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा था, "यूरोप ने कहा, 'भारतवासी चरें आध्यात्मिक होते हैं, उन्हें भौतिक सुख-समृद्धि की परवाह नहीं होती।' बस, दिया जने अपनी आध्यात्मिकता। देगिए, हमारे काव्य में भी आध्यात्मिकता है; यह देगिए हमारी निम्न-विद्या की आध्यात्मिकता, यह देगिए हमारी मूर्तिपूजा की आध्यात्मिकता।" ('काव्य में रहस्यवाद')

निराला ने इन्हीं अध्यात्मवादियों की तरह अपने मंगो में जर्मी-नहीं भारतीय कला और साहित्य में देवत्व के विकास को महत्त्वपूर्ण बनाया। "बौद्ध युग में अधिक कला-कौशल का काल शायद ही संसार में आया हो। उस समय भी भारत-वर्ष की कला का रख किस तरफ था, देवत्व के विकास की ही ओर या नहीं इसका सहज ही निर्णय हो जाता है।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १६८)

दैव भाव, आसुर भाव, ब्रह्मज्ञान और भौतिकविज्ञान पाप और पुण्य की भावनाओं से जुड़ जाते हैं। दैव भाव धर्म है, पुण्य है; आसुर भाव अधर्म है, पाप है। वाइविल के शैतान की जगह यहाँ पुराणों के असुर आ जाते हैं। साहित्यकार के लिए उचित है कि वह पाप पर पुण्य की, शैतान पर मुदा की विजय दिगाए। डाक्टर जॉनसन ने मिल्टन के महाकाव्य 'पैराडायज लॉस्ट' की महत्ता का एक कारण यह बताया कि उसमें पाप पर पुण्य की विजय दिखाई गई है। यूरोप के साहित्यकारों ने उस हठ नैतिक दृष्टिकोण के विरुद्ध गर्वा सघर्ष करके साहित्य में यथार्थवादी धारा को पुष्ट किया। निराला ने देवामुर सिद्धान्त को साहित्य में लागू करते हुए मिथ्या आदर्शवाद के समर्थन में भारतीय साहित्य की यह व्याख्या प्रस्तुत की :

"भारतवर्ष की तमाम सिद्धांतों की बुनियाद दैवी विकास के अनुकूल, अन्त तक ब्रह्म को प्राप्त कराने में सहायक रही है। भारत के लोग बुरी भावनाओं को दबाते ही रहे हैं, समाज में उनका विकसित रूप नहीं रहने दिया, और अगर रखा भी तो व्यंग्य के तौर से, ताकि जनसाधारण पर उनका प्रभाव न पड़े, लोगों की भावनाएँ क्लुपित न हों। यहाँ जितने भी चरित्र-चित्रण साहित्य में हुए, सब में अन्त तक धर्म की ही विजय दिखाई गई। 'यतो धर्मस्ततो जयः' की कहावत

आज भी पराधीन, पददर्लित भारतवर्ष रट रहा है। दक्षिण के मन्दिरों में आज जितनी चित्रकारी दिखलाई पड़ती है, उसमें पाप और पुण्य के संग्राम में पुण्य की ही विजय प्रदर्शित की गई है। पाप और कल के सैकड़ों व्यंग्य-चित्र हैं। इसी पुण्य की वदीलत दक्षिण के मुट्ठीभर ब्राह्मण करोड़ों अन्त्यजों पर शासन कर रहे हैं।” (उप., पृ. १६६)

ब्रह्म और माया, परा और अपरा विद्या, ब्रह्मज्ञान और जड़ विज्ञान, दैव और असुरभाव, पाप और पुण्य—इन सबके अन्त में, सब भेदों की आधारशिला के रूप में ब्राह्मण और शूद्र का भेद। करोड़ों अन्त्यजों पर शासन करते हैं मुट्ठीभर ब्राह्मण—पुण्य की वदीलत !

शंकराचार्य महाज्ञानी, परम वेदान्ती थे। शूद्रों के प्रति उन्होंने कठोर नियम बनाए थे। ब्राह्मण ही ज्ञान के अधिकारी थे, इसलिए वे नियम आवश्यक थे। “शंकर की दृष्टि केवल चमक पर थी, और वह धर्म की रक्षा अधिकारियों में समझते थे।” (उप., पृ. २३२) उस समय ब्राह्मण का उत्कर्ष और शूद्र का उत्कर्ष बराबर न था। इसलिए दोनों के लिए दण्ड भी अलग-अलग थे। इसके सिवा ‘लघु दण्ड से शूद्रों की बुद्धि भी ठिकाने न आती।’ (‘वर्णाश्रम धर्म की वर्तमान स्थिति’; चावुल, पृ. ७३) शूद्रों ने समाज की सेवा अवश्य की किन्तु उनके “जरा से उपकार पर सहस्र-सहस्र अपकार होते थे।” अपकार यह था कि द्विजों के शुद्ध समाज को शूद्रों के शरीर से निकले हुए दूषित परमाणु प्रतिक्षण अस्वस्थ करते थे। शूद्रों द्वारा किए हुए इस उत्पीड़न को सहते हुए ब्राह्मणों ने समाज की रक्षा के लिए कुछ कठोर नियम बना दिए तो कौन-सा वज्रपात हो गया !

शूद्रों द्वारा द्विजों के उत्पीड़न का रहस्य उद्घाटित करते हुए निराला ने लिखा, “उनके दूषित बीजाणु तत्कालीन समाज के मंगलमय शरीर को अस्वस्थ करते थे—उनकी इतर वृत्तियों के प्रतिघात प्रतिदिन और प्रतिमूर्त समाज को सहना पड़ता था। निष्कलुप होकर मुक्तिपथ की ओर अग्रसर होने वाले शुद्ध-परमाणुकाय समाज को शूद्रों से कितना बड़ा नुकसान पहुँचता था, यह ‘मंडल’ (सन्तराम के जाति-पाँति-तोड़क मंडल) के सदस्य समझते, यदि वे भोगवादी, अधिकारवादी, मानववादी—इस तरह जड़वादी न होकर, त्यागवादी या अध्यात्म-वादी होते। इतने पीड़नों को सहते हुए अपने जरा से वचाव के लिए—आदर्श की रक्षा के लिए—समाज को पतन से बचाने के लिए अगर द्विज-समाज ने शूद्रों के प्रति कुछ कठोर अनुशासन कर भी दिए, तो हिसाब में शूद्रों द्वारा किए गए अत्याचार द्विज-समाज को अधिक सहने पड़े थे, या द्विज-समाज द्वारा किए गए शूद्रों को ?” (उप., पृ. ७३)

जाति-पाँति तोड़क मण्डल के सन्तराम को शांकर वेदान्त, अध्यात्मवाद और वर्णव्यवस्था का रहस्य समझाते हुए ही निराला ने ये शब्द लिखे थे। शूद्रों द्वारा किया हुआ द्विजों का उत्पीड़न अत्यन्त सूक्ष्म था, उत्पीड़न होता था उनके शरीर से निकले हुए बीजाणुओं से। इसीलिए ब्राह्मण अपने विशुद्ध परमाणुओं की रक्षा

के लिए शूद्रों के प्रति कठोर अनुशासन वरतते थे। वरना “शंकर को क्या पड़ी थी, जो शूद्रों को हीन और ब्राह्मणों को श्रेष्ठ बतलाते ?” (उप.)

इस परमाणुवाद की चर्चा जोशीबंधुओं वाले लेख में भी है। परमाणु दो तरह के होते हैं—दैव और आसुर। रूप, रस, गंध और स्पर्श द्वारा जिस प्रकार की भावना हृदय में प्रवेश करती है, मरितष्क में उसी प्रकार का नशा छा जाता है। “यदि पूर्वोक्त परमाणु दैवगुण-संयुक्त होते हैं, तो आत्मा में एक प्रकार के दिव्य आनन्द का स्फुरण होता है, और यदि वे तन्मात्राएँ (रूप, रस, शब्द, गन्ध या स्पर्श से आनेवाली) किसी विकृत भावना की, किम्भी आसुर प्रकृति की होती हैं, तो हृदय को उसी प्रकार का मोह, नशा या उन्माद आच्छन्न कर लेता है।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १६८)

इसी धारणा के अनुसार शूद्रों के बीजाणु ब्राह्मणों के लिए घातक थे। द्विजों ने शूद्रों पर शासन किया दिव्यता की रक्षा के लिए। ब्राह्मण ब्रह्मज्ञान के अधिकारी थे, इसलिए उन्हें विशेषाधिकार भी प्राप्त थे और ये विशेषाधिकार—शूद्रों की अधिकारहीनता के साथ—समाज की मर्यादा के अनुकूल थे। इस दृष्टि से विचारन करने पर “इधर दो हजार वर्षों के अन्दर के ससार के सर्वश्रेष्ठ विद्वान महा-मेधावी त्यागीश्वर शंकर शूद्रों के यथार्थ शत्रु सिद्ध हो सकते हैं।” किन्तु—“शूद्रों के प्रति उनके अनुशासन, कठोर से कठोर होने पर भी, अपने समय की मर्यादा से दृढ़ सबद्ध हैं।” (चावुक, पृ. ६६)

द्विज और शूद्र के साथ आर्य और अनार्य का भेद जुड़ा हुआ है। ब्रह्मज्ञान प्राप्त किया आर्यों ने। उनके समाज की धक्का लगता था अनार्य भावों से। इसीलिए शूद्रों के लिए उन्होंने कठोर नियम बनाए। जिन दो-चार शूद्रों ने अपना कर्म छोड़ा, “उनके हृदय में श्रद्धा आयी थी, वे अनार्य से आर्य हुए थे, और आर्यों ने उन्हें अपनाया था।” (उप., पृ. ७४)

आर्य और अनार्य के मिलने से द्विज और शूद्र वाला समाज बना। एक कार्य और हुआ। मूल आर्य भाषा अनार्यों के संपर्क से विकृत हुई, उसके अपभ्रंश रूपों से ससार की तमाम भाषाएँ निकली। संस्कृत से अपभ्रंश की ओर भाषा में यह ह्रास बैसे ही हुआ जैसे समाज में सतयुग से कलियुग की ओर !

जोशीबंधुओं को वेदान्त का रहस्य समझाते हुए निराला ने लिखा, सबसे प्राचीन ग्रन्थ है वेद—“ससार की सब प्राचीन भाषाएँ जिनके शब्दों के अपभ्रंश रूप सिद्ध हो रही हैं—अनार्यत्व प्राप्त मनुष्यों के उच्चारण की अक्षमता से विकृत, पश्चात् निष्क्रान्त हैं।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १६७)

भारतीय भाषाओं का विकास कैसे हुआ ? संस्कृत का ह्रास ही इनका विकास है। ज्ञान के साथ है शक्ति। विशुद्ध ज्ञान नष्ट हो गया, दैव भाव नहीं रहे, तब देववाणी भी न रही। “जब अन्य वर्ण-संप्रदाय प्रौढ़ हो चले, तब संस्कृत को प्रहार मिलने लगा। वह बालपन में बदल गई, सुख-लालसा प्रधान हो गई, ओज खलने लगा, लालित्य की प्यास बढ़ चली।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ४८)

भक्ति आन्दोलन के साथ भारत की आधुनिक भाषाएँ साहित्यिक रूप में विकसित हुईं। इस भक्ति आन्दोलन में वे अन्य वर्ण-संप्रदाय शामिल थे जो प्रौढ़ हो चले थे; इन्हीं से संस्कृत को 'प्रहार' मिला। यह सारी प्रक्रिया ब्रह्मज्ञान के उच्च स्तर से डिगने के कारण सम्भव हुई। 'शंकर का महान् मस्तिष्क धर्म' यहाँ स्थायी न रह सका क्योंकि "उनका आदर्श इतना ऊँचा था कि उस समय की क्रमशः क्षीण होती हुई प्रतिभा उस उज्ज्वलता को धारण नहीं कर सकी।" (उप., पृ. २३२-) वैष्णवधर्म के साथ 'भारतवर्ष में दुर्बलता खूब फैली'; लोग मस्तिष्क धर्म अर्थात् ज्ञान भूल गए; "हृदय-धर्म के कारण यहाँ के लोग सुखो की कल्पना में भूल गए। चारित्रिक पतन हुआ।" शूद्र ब्राह्मणों की वरावरी करने लगे। "अपढ़ रैदास भी जब ईश्वर प्राप्त करने लगा, और नाम की महत्ता का प्रचार हुआ, तब बस फिर क्या, माला जपना मुख्य और अध्ययन गौण हो गया।" (उप., पृ. २३३)

चाहे जिस रास्ते से चलिए, पहुँचिएगा इसी नतीजे पर कि शूद्रों पर द्विजों के शासन के बिना अध्यात्मवाद की रक्षा नहीं हो सकती! जो विचारधारा इस वर्ण-व्यवस्था और अन्य सामन्ती अवशेषों का विरोध करती है, वह पश्चिम से प्रभावित है, अभारतीय है। वेदान्त विप्लव का, ध्वंस का विरोधी है। जो व्यक्ति वेदान्त को नहीं मानता, "वह भारतीय कहलाने का दावा नहीं कर सकता।" (चाबुक, पृ. ७१) क्रान्ति का तरीका पश्चिमी है। "यूरोप से भारतवर्ष की महत्ता में इतना ही फर्क है। यूरोप में प्रजा-विप्लव से लेकर आज तक जितने भी परिवर्तन हुए हैं, सब-के-सब तोड़क ही रहे हैं। यानी 'इसे नष्ट करो, तो वह दुरुस्त होगा'—इस विचार के आधार पर हुए हैं। इस तोड़क भाव का प्राधान्य वहाँ इसलिए है कि वहाँ के लोग भोगवादी हैं।... यह देश त्यागवादी है।" (उप., पृ. ७१-७२)

वेदान्त की व्याख्या अनेक प्रकार से की जा सकती है, स्वयं निराला ने की है। यहाँ उस व्याख्या की चर्चा है जो शुद्ध अध्यात्मवादी है, जो ब्रह्म को अगोचर ज्ञान-मय और संसार को मिथ्या और मायारूप मानती है। यह दृष्टिकोण भारत को अध्यात्मवादी और यूरोप को भौतिकवादी कहने के बाद भारतीयता के नाम पर उस राजनीतिक कार्यवाही का विरोध करता है जिसका उद्देश्य सामन्ती व्यवस्था को बदलना है। व्यवहार में यह अध्यात्मवाद वर्णव्यवस्था का समर्थक, उच्च वर्णों, विशेषकर ब्राह्मणों के प्रभुत्व का समर्थक सिद्ध होता है। राजनीति के साथ वह भौतिक विज्ञान और इतिहास का विरोध करता है। वैज्ञानिक इतिहास-लेखन को जड़ बताकर स्वयं पुराण-कथाओं को प्रमाण के रूप में प्रस्तुत करता है। वेदों के बाद का सारा इतिहास उसे पतन का इतिहास मालूम होता है, आधुनिक भारतीय भाषाएँ संस्कृत का विकृत रूप, भक्ति आन्दोलन ज्ञानच्युत जनता का भावुकतापूर्ण आन्दोलन लगता है। साहित्य में इस दृष्टिकोण की माँग है कि पाप पर पुण्य की विजय दिखाई जाए। मनुष्य की भावनाओं को दैव और आसुर भावों में बाँटकर वह प्राचीन साहित्य को भी इसी पाप-पुण्य की कसौटी पर परखता है। इस सारे

चिन्तन का केन्द्र है शंकराचार्य जिन्होंने ब्रह्म को एकमात्र सत्य कहा और शूद्रों के प्रति कठोर नियम भी बनाए ।

निराला के मन में ज्ञान के प्रति, शंकराचार्य के प्रति परम आस्था थी । उनका देश-प्रेम उन्हें वेदान्त-ज्ञान पर, शंकराचार्य पर गर्व करना सिखाता था । साथ ही अपने सामाजिक परिवेश, पारिवारिक किसान-संस्कारों और अपने जीवन-संघर्ष से उन्हें क्रान्तिकारी चिन्तन की प्रेरणा भी मिल रही थी । देश-प्रेम की भावना उन्हें सिखाती थी कि पुरानी जर्जर समाज-व्यवस्था को मिटा दिया जाय, इस देश को आधुनिक शक्ति-सम्पन्न राष्ट्र बनाया जाय जिसमें अन्य समुन्नत देशों की तरह साहित्य और विज्ञान का विकास हो । इस भावना से प्रेरित होकर उन्होंने वेदान्त की भिन्न प्रकार की व्याख्या भी प्रस्तुत की ।

वेदान्त और विकासवाद

‘भारत’ में प्रकाशित विख्यात ‘वर्तमान धर्म’ लेख में निराला ने पहले वेदान्त की वह व्याख्या की जिसके अनुसार भारत अपने नाम से ही धर्मत्मा है अर्थात् प्रकाश-मय, ज्ञानमय, आध्यात्मिक सत्ता है । दूसरी व्याख्या को ‘विरोधी पक्ष’ की संज्ञा देते हुए उन्होंने यों प्रस्तुत किया : “दूसरा विरोधी पक्ष जो सृष्टि को सिद्ध करता है, उसमें भले और बुरे का संस्थान देखता है, या प्रतिभा अथवा ज्ञान के साथ अज्ञान का संयोग करता है जैसे पूरे एक रूप के लिए दिन और रात का जोड़ा, एक ही व्योम या शंकर में पृथ्वी के दो गोलार्द्ध जुड़कर एक, अलग-अलग दिन और रात में प्रसन्न ।”

जहाँ विशुद्ध पूर्ण ज्ञान है, वहाँ सृष्टि सिद्ध नहीं की जा सकती । जो सृष्टि को सिद्ध करता है, वह विरोधी पक्ष है, वह ज्ञान के साथ अज्ञान, भले के साथ बुरे का अस्तित्व भी मानता है । सृष्टि विशुद्ध ज्ञान से हुई, वह इस मान्यता का खंडन करता है । ‘साहित्यिक सन्निपात् या वर्तमान धर्म’ लेख में ऊपर उद्धृत किए हुए वाक्यों की टीका करते हुए उन्होंने लिखा, “दूसरा विरोधी पक्ष भी एक है । वह केवल ज्ञान नहीं मानता । ‘विरोध’ शब्द के द्वारा—सा तु निर्वाज. इस अज्ञान-रहित एकमात्र ज्ञान का विरोध-प्रदर्शन हुआ, एकमात्र ज्ञान से बहिर्मुख होना हुआ; — बिना इस विरोध के इस सृष्टि-तत्त्व में उतरा नहीं जा सकता; कुछ कहा-नहीं जा सकता । सृष्टि तत्त्व तब है जब भला और बुरा दोनों हैं । इसलिए दूसरा पक्ष एक-मात्र ज्ञान का विरोधी हुआ, जो सृष्टि को सिद्ध करता है । इसका काम सृष्टि में

भले और बुरे का प्रदर्शन, ज्ञान के साथ अज्ञान को जोड़ना है। यह पक्ष ज्ञान और अज्ञान दोनों को मिलाकर पूरे एक की व्याख्या करता है...वात यह कि सृष्टि में भला और बुरा दोनों होते हैं—‘जड़-चेतन गुण दोषमय विश्व कीन करतार।’” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६३-६४)

अगोचर ब्रह्म का प्रतिपादन ही वेदान्त नहीं है। गोचर सृष्टि का प्रतिपादन भी वेदान्त है। इस सृष्टि में ज्ञान के साथ अज्ञान, धर्म के साथ अधर्म, पाप के साथ पुण्य जुड़ा हुआ है। इन दोनों के संघर्ष से ही प्रगति सम्भव है। इस धारणा को विरोधी पक्ष कहकर निराला ने ‘वर्तमान धर्म’ और उसकी टीका में विस्तार से प्रतिपादित किया किन्तु यह धारणा उनके लिए नई नहीं थी वरन् उनके साहित्यिक जीवन के आरम्भ से उनके साथ थी। ‘समन्वय’ के पाँचवें अंक में ‘भारत में श्री रामकृष्णावतार’ जो लेख छपा, उसमें भारत को नाम से ही धर्मप्राण विज्ञापित करने के बाद उन्होंने लिखा, “परन्तु, धर्म को मानते हुए हमें अधर्म को भी मान लेना चाहिए। क्योंकि सृष्टि में ऐसी कोई वस्तु नहीं, ऐसा कोई शब्द नहीं, जिसका विरोधी गुण न हो...अमृत का गुणगान कीजिए तो विष को भी अपनी तान छेड़ते हुए देखिए।” इस पक्ष के समर्थन में तुलसीदास की वही ‘जड़ चेतन गुण दोषमय’ उक्ति उद्धृत करके सृष्टि-तत्त्व के साथ प्रगति-सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए, उन्होंने लिखा, “हर एक व्यक्ति—हर एक शब्द का विरोधी गुण उसकी प्रगति का निर्णय कर रहा है। संसार स्वयं अपने शब्दार्थ द्वारा अपनी गतिशीलता दर्शा रहा है। प्रगति भले और बुरे के संघर्ष से ही होती है...यदि विरोधी गुणों का त्याग व नाश कर दिया जाय तो संसार की प्रगति रुक जाएगी।”

संघर्ष के बिना प्रगति नहीं, संघर्ष होता है विरोधी गुणों में। जहाँ सृष्टि है, वहाँ ज्ञान के साथ अज्ञान है, वही प्रगति है। यह निराला का विरोधजन्य गतिवाद है—द्वंद्व सिद्धान्त—जिसे वह दर्शन, साहित्य और राजनीति में लागू करते हैं। ‘समन्वय’ का लेख उन्होंने १९२२ में लिखा, वहाँ दार्शनिक स्तर पर उन्होंने वह सिद्धान्त प्रतिपादित किया। सन् ’२३ में ‘मतवाला’ प्रकाशित होने पर नटराज के चित्र के नीचे आवरण पृष्ठ पर उनकी ये पंक्तियाँ छपी :

अमिय गरल शशि सीकर रविकर राग-विराग भरा प्याला।

पीते हैं जो साधक उनका प्यारा है यह मतवाला।

इस तरह अमृत-विष का द्वंद्व उन्होंने साहित्य में घटित किया। दो वर्ष बाद रवीन्द्रनाथ ठाकुर की युक्तियों का खंडन करते हुए जनता की सघन राजनीतिक कार्यवाही के समर्थन में उन्होंने ‘चरखा’ निबंध लिखा। पाप और पुण्य के बिना केवल पुण्य या ज्ञान से सृष्टि नहीं होती, इस सिद्धान्त को पुष्ट करते हुए उन्होंने लिखा, “सृष्टि पाप और पुण्य, जड़ और चेतन दोनों के योग से होती है, केवल पुण्य या केवल चेतन से कभी सृष्टि का कारखाना चल नहीं सकता। और यदि पुण्य की किसी अच्छी चीज की सृष्टि के लिए कविवर विधाता के इतने कृतज्ञ हैं, तो पाप की सृष्टि करने के लिए, उन्हें चाहिए कि वे उतने ही उनके अकृतज्ञ भी हों और

यहाँ जो यह सोच रखा है कि बुरे की सृष्टि करते हैं लोग और भले की खास विधाता, यह बिलकुल कमजोर खयाल है।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १०-११)

अपने समर्थन में वह तुलसीदास का सहारा फिर लेते हैं किन्तु इस बार उनका यह दोहा उद्धृत करते हैं :

बन्दौ विधिपद रेणु, भवसागर जिन कीन यह ।

सन्त सुधा शशि धेनु, प्रकटे खल विप वारुनी ।

इस तरह द्वंद्व सिद्धान्त उन्होंने राजनीति में लागू किया। चरखा चलाना बुरा है तो इसके लिए विधाता जिम्मेदार क्यों नहीं है? बुराई के लिए मनुष्य जिम्मेदार, भलाई के लिए विधाता—यह सिद्धान्त गलत है। ‘बुरे की सृष्टि करते हैं लोग और भले की खास विधाता’ इस वाक्यांश में निराला सतयुग से पतित होकर कलियुग तक पहुँचने की धारणा का खंडन करते हैं। इस सतयुग-कलियुग धारणा के अनुरूप यह मत है कि ईश्वर का अंश, मनुष्य की आत्मा निर्विकार है; माया में फँसकर अपना मूल-स्वरूप मनुष्य भूल जाता है। मोह में फँसने के लिए जिम्मेदार है मनुष्य; आत्मा के शुद्ध चिन्मय रूप के लिए जिम्मेदार है ईश्वर! मानना चाहिए कि यह भी बिलकुल कमजोर खयाल है।

वर्तमान धर्म की टीका में निराला ने दार्शनिक स्तर पर उसी द्वंद्व सिद्धान्त की विस्तार से व्याख्या की। यह सिद्धान्त जड़ विज्ञान में है, वेदान्त में भी। एक जगह जड़ विज्ञान और वेदान्त का भेद मिट जाता है जब वे ससार की सत्ता स्वीकार करके उसकी गति और परिवर्तन का अध्ययन करते हैं। द्वंद्व सिद्धान्त के सहारे पौराणिक प्रतीकों की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा कि गणेश विघ्नो का नाश करते हैं और विघ्नेश—विघ्नो के स्वामी—भी है। शिव रुद्र है, भयंकर है, कल्याणकारी भी है। “यहाँ भी एक पूरे रूप के लिए वे विरोधी गुण मौजूद हैं। Negative (प्रतिकूल) और Positive (अनुकूल) दोनों एक पूरे आवर्त के लिए जरूरी हैं। यह जड़ विज्ञान से भी सिद्ध हो चुका है।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६८)

इस दृष्टिकोण से विचार करने पर ब्रह्म की पूर्णता तभी सम्भव है जब वह चेतन होने के साथ जड़ भी हो, अभौतिक होने के साथ भौतिक भी हो। हिमालय “शिव और पार्वती का सम्मिलित रूप है...वहाँ जल है और जड़ भी...गति है और स्थिति भी—चेतन है और जड़ भी—इसलिए शिव है और पार्वती भी।” (उप., पृ. ६५) इससे आगे बढ़कर सत्य यह है कि जो जड़ है, वह सदा जड़ नहीं रहता; परिवर्तित होकर वह चेतन बन सकता है और इसी प्रकार जो चेतन है, वह परिवर्तित होकर जड़रूप हो सकता है। लिखा है, “शिव जड़ भी है और चेतन भी, और ऐसी ही पार्वती भी। जब वह जड़ रूप धारण करते हैं तब वह चेतन; जब वह जड़ होती है तब वह चेतन। हम देखते हैं, जब महेश्वर कर्म करते हैं तब पार्वती जड़ है—पर्वत से पैदा होने में पार्वती का जड़त्व ही सूचित है, और जब पार्वती पार्वत्य हरी-भरी चेतन प्रकृति है, तब शिव शवमात्र उस प्रकृति के आधार। अपने ही भीतर हमें यह तत्त्व मिल जाता है, शरीर की जड़ता न हो तो बुद्धि की चेतनता

सिद्ध नहीं होती; पुनः लिंग-शरीर, जो जड़ है, कारण-महाकारण तक गतिशील है, अतएव चेतन ।”

शिव जो चेतन-स्वरूप हैं, वह प्रकृति के आधार बनकर शवमात्र रह जाते हैं और प्रकृति जो जड़ कहलाती है, वह ‘हरी भरी चेतन प्रकृति’ हो जाती है। इसी तरह मनुष्य का शरीर जड़ है, बुद्धि चेतन। किन्तु यह बुद्धि भौतिक मस्तिष्क से बाहर कहीं नहीं रहती। इसलिए अन्त में शरीर भी चेतन ही सिद्ध होता है।

संसार में जो वस्तुएँ जैसी दिखाई देती हैं, वे सब मूलरूप में वैसी नहीं हैं। जिन तत्त्वों से कोई वस्तु बनी है, उनमें परिवर्तन-परिवर्धन होने से, तत्त्वों का अनुपात बदलने से, उस वस्तु का रूप बदल जाता है। ब्रह्म के भीतर यह सारी भौतिकता विद्यमान है, यही उसका ऐश्वर्य है जो जड़ को चेतन और चेतन को जड़ में परिवर्तित कर देता है। “सत्य यह है कि जो जगतसेठ विश्वेश है, उनका वैभव कण-कण में व्याप्त है; जबकि सोना-चाँदी, हीरे-मोती आदि विशेष-विशेष उपादानों से बनते हैं, और कोई भी वस्तु भिन्न रूप में, भिन्न उपादान में बदल सकती है, तब किसी भी स्थान की विभूति को हम उन सब ऐश्वर्य-गुणों से युक्त कह सकते हैं—‘जो चेतन को जड़ करे, जड़हि करे चैतन्य। अस समर्थ रघुनायकहि, भर्जहि जीवते धन्य ।’” (उप., पृ. ११२)

जड़ और चेतन के बीच की दुर्लभ्य खाई जब मिट जाती है तब आस्तिक-नास्तिक का भेद मिट जाता है। “आस्तिकवाद और नास्तिकवाद का चरम परिणाम एक ही है। यही ज्ञान-काण्ड है, जिसमें आस्तिक और नास्तिक दोनों हैं।” (उप., पृ. १०३) आस्तिकवाद और नास्तिकवाद एक ही ज्ञान के दो पक्ष हैं तो सुर और असुर भी एक ही सत्ता के दो रूप हैं। जो सुर को बड़ा मानकर साहित्य में देवत्व की स्थापना के पक्षपाती है, उनका उपहास करते हुए निराला कहते हैं, “अब हे कपि, कहो, असुर और सुर में कौन बड़ा है? दोनों की वह एक ही माता कहती हैं, दोनों मेरे लड़के हैं, दोनों बराबर हैं, फिर भी अपने-अपने बड़प्पन के लिए दोनों लड़ते-झगड़ते रहते हैं—दोनों बर-बर, टर-टर किया करते हैं। मेढक, अब कहो, मेढक कौन है—हम या तुम?” (उप., पृ. ११६)

जहाँ विरोधी गुणों का संघर्ष है, वहाँ संसार है, प्रगति है। आरम्भ में ज्ञान ही ज्ञान होता तो इतिहास का अर्थ होता केवल ह्रास किन्तु जब ज्ञान के साथ अज्ञान जुड़ा हुआ है तब इतिहास में ह्रास के साथ प्रगति भी होनी चाहिए। पहले लोग नंगे रहते थे; फिर उन्होंने वस्त्र बनाना और उनसे शरीर को ढकना सीखा। यह असभ्यता से सभ्यता की ओर विकास हुआ। बनारस में उनके एक गुजराती मित्र ने पीताम्बर धारण करके भोजन करने की बात चलाकर प्राचीन सस्कृति और आचार-व्यवहार की पवित्रता पर गर्व प्रकट किया, तब निराला के मन में यह प्रतिक्रिया हुई: “पहले के आदमी पीताम्बर पहनकर भोजन करते थे या दिगंबर होकर, यह सब बतलाना बहुत कठिन है। पर ज़रा अक्ल का सहारा लिया जाय, तो दिगम्बर रहना ही विशेष रूप से सनातन धर्म जान पड़ता है, कारण

सनातन पुरुष के बंधुत वाद ही कपड़े का आविष्कार हुआ होगा और इस प्रथा को माननेवाले सिद्ध नागे महाराजों की इस समय भी कमी नहीं।” (‘काव्य साहित्य,’ ‘माधुरी’, नवम्बर, ’३०; चावुक, पृ. ४७)

सनातन पुरुष के दिगम्बरत्व के बाद कपड़े का आविष्कार—यह हुई वन्य जीवन से सभ्यता की ओर प्रगति, सामाजिक विकास के सिद्धान्त की स्वीकृति।

वेद संसार के आदिग्रंथ हैं, ज्ञानमय हैं, दिव्य भावों से पूर्ण हैं। किन्तु आसुर-भावों का नितान्त अभाव हो, तो जीवन और साहित्य की पूर्णता असंभव है। वैदिककाल में, महाभारतकाल में देवत्व के साथ आसुर भाव भी रहे हैं। उपर्युक्त निबंध में उन्होंने लिखा था, “वेदों में मादक सोमरस की जैसी महिमा है, प्रायः सभी लोग जानते हैं; और मद्य के प्रचार का कहना क्या? जिस गुजरात में अब ताड़ी के पेड़ कट रहे हैं, वहाँ द्वापर में अवतारश्रेष्ठ श्रीकृष्णजी के वंशज यादवों ने शराब पीकर एक ही दिन में अपना संहार कर लिया।”

निराला भारतीय इतिहास पर जब विकासवादी दृष्टि से विचार करते हैं तब ह्लास या प्रगति के लिए उनकी कसौटी होती है शूद्रों के प्रति द्विजों का व्यवहार। श्रीकृष्ण ने सबसे बड़ा काम यह किया कि ‘दृष्ट क्षत्रियों की शक्ति का नाश करा दिया।’ (वर्तमान हिंदू समाज, ‘सुधा’, जनवरी, ३०; प्रबंध प्रतिमा, पृ. २३१) इस शक्ति का नाश करके ही वह धर्मराज्य स्थापित कर सके। इसके बाद “ब्राह्मणों के मस्तिष्क में स्पृष्टा ने प्रचंड रूप धारण किया,” तब “भगवान् बुद्ध आए। अवकी ब्राह्मणों के शस्त्र-शास्त्र भी उड़ा दिए गए। वैदिक सभ्यता ही न रह गई।” (उप.) स्त्री-पुरुषों और सभी वर्णों के लोगों के एक साथ रहने के कारण बौद्धों का पतन हुआ। शंकराचार्य ने बौद्धों को परास्त करके वेदों का उद्धार किया। वर्णव्यवस्था की फिर प्रतिष्ठा हुई। ब्राह्मणों में आचार-निष्ठा थी किन्तु वे ‘हृदयहीन थे’। (उप.) इसलिए शंकर का महान् मस्तिष्क धर्म स्थायी न रहा; रामानुज ने हृदय धर्म चलाया। ‘महाप्रभु श्री चैतन्य देव का वैष्णव-धर्म उदारता का प्रशान्त महासागर है।’ (उप., पृ. २३३) ‘वैष्णव-धर्म के अन्तर्गत भी जाति-पाँति का भेद नहीं रहा।’ (उप., पृ. २३२)

निराला व्यवस्थित रूप से भारत का सांस्कृतिक इतिहास लिखने न बैठे थे। उनकी व्याख्या में बहुत-सी खामियाँ हैं, विशेषकर यह कि विचारधारा में जो परिवर्तन होते हैं, उनकी सामाजिक भूमि अस्पष्ट रहती है। बुद्ध, शंकर और रामानुज की विचारधाराओं का महत्त्व अन्य प्रकार से भी समझा-समझाया जा सकता है। किन्तु यहाँ इस बात पर ध्यान देना है कि भारतीय इतिहास उनके लिए ह्लास की गाथा नहीं है, उसमें प्रगति भी है, विचारधारात्मक संघर्ष है और इस संघर्ष का सम्बन्ध वर्णव्यवस्था की रक्षा या विनाश से है।

बौद्धों का विरोध शंकर ने ज्ञान से किया, कवियों ने अपनी सहृदयता से। “बौद्धों की सहृदयता को छापकर हृदय के उभय कूलों को प्लावित कर जाने के लिए संस्कृत के महाकविगण इस समय कितने प्रयत्न पर हैं!” (‘नाटक’, ‘सुधा’,

१ सितम्बर, '३३; संपा. टि.—१) महाज्ञान शंकर के बाद रामानुज के विशिष्टा-द्वैत ने 'दार्शनिक मधु-वर्षण कर भगवद्भावना से हृदय को सिक्त' कर दिया। (उप.)

वेदों में ज्ञान है, हिन्दी कविता में भी ज्ञान है। कवीर का जोड़ 'संसार में दुर्लभ' है; वह 'हिन्दी साहित्य का ज्ञान काण्ड' है; 'ऐसी अच्छी-अच्छी उक्तियाँ वेदों को छोड़कर अन्यत्र नहीं मिलती।' ('सुधा', दिसम्बर, '३२; संपा. टि.—१) विशुद्ध ज्ञान की दृष्टि से देखा जाय तो—"भारत के सिद्धान्त से यथार्थ विश्व-कवि यही है—कवीर, सूर और तुलसी जैसे महाशक्ति के आधारस्तम्भ।" ('पंतजी और पल्लव'; प्रबन्ध पद्म, पृ. १११)

आधुनिक साहित्य, जिसमें अन्य लेखकों के साथ निराला भी है, स्वभावतः बहुत से प्राचीन साहित्य की तुलना में प्रगतिशील होगा ही।

वैदिक भाषा के बाद आधुनिक भाषाओं के प्रसार तक ह्रास ही ह्रास है या कही प्रगति भी है ?

वेदमन्त्र उद्धृत करने के बाद उन्होंने लिखा, "मैंने दिखलाया है, उद्धृत वेद-मन्त्र में व्याकरण तथा भावों की कैसी खिचड़ी है—कोई नियम नहीं। संस्कृत वालों ने इस भाव को दुरुस्त रखकर व्याकरण तैयार किया, कहने का ढंग और मार्जित किया।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ८७) वैदिक भाषा में मार्जन की गुंजाइश थी; संस्कृत का प्रसार विकास का सूचक हुआ।

बुद्ध ने जब अपनी तपस्या से ज्ञान की ज्योति फैलाई, तब "शिक्षा का माध्यम रहा उस समय की प्रचलित भाषा। साधारण जनों को यह बात बहुत पसन्द आयी। कुछ काल के लिए भारत में सुख-शान्ति का साम्राज्य हुआ।" (उप., पृ. २३१)

जब धर्म से धम्म अथवा धरम रूप बना, तब भाषा का पतन हुआ या उत्थान ? संस्कृत के बाद भाषाओं के क्षेत्र में ह्रास होता गया है, इस धारणा का खण्डन करते हुए निराला ने लिखा, "कुछ लोगो का कहना है कि समाज ज्यों-ज्यों मूर्ख होता गया, अपभ्रष्ट शब्दों की संख्या भी त्यो-त्यो दिन ढूनी और रात चौगुनी की कहावत के अनुसार बढ़ती चली गई। मैं यहाँ इस मीमांसा से प्राणों की सहृदयता की मीमांसा अधिक पसन्द करता हूँ। मेरे विचार से अचिरता की गोद में प्रचलित शब्दों की भी समाधि होती है—कुछ ही काल तक किसी प्रचलित शब्द को मनुष्य-समाज के अधर धारण करते हैं। फिर उसके परिवर्तित रूप से ही उनका स्नेह अधिक हो जाता है। अथवा उस शब्द का अपर रूप धारण प्रेम के कारण ही हुआ करता है।" ('पंतजी और पल्लव'; प्रबन्ध पद्म, पृ. १०१) इसलि, " 'धर्म' की अपेक्षा 'धम्म' में ही लोगों को अधिक आनन्द मिलता था," तो इससे भाषागत ह्रास सिद्ध नहीं होता।

ब्रजभाषा में बहुत-सा साहित्य रचा गया; खड़ीबोली का विकास बहुत कुछ ब्रजभाषा के विरोध की दिशा में हुआ। यह ब्रजभाषा, जातीय जीवन के अनुकूल कहाँ तक थी ? निराला उसी निबन्ध में कहते हैं, "कारीगरी के विचार से ब्रजभाषा-

काल में शब्दों की जो छानबीन हुई है, जिस-जिस प्रकार के परिवर्तन हुए हैं, भाषा-विज्ञान उन्हें बहुत ही ऊँचे आसन पर स्थापित करता है। महदयता उनकी व्याख्या में अपने हृदय का रस निःशेष कर देती है।” (उप.)

यही नहीं, जातीय जीवन जैसा ब्रजभाषा में व्यक्त हुआ वैसा संस्कृत में भी नहीं। “यहाँ, जातीय साहित्य के प्राणों की चर्चा करते हुए, यह कहना पड़ता है कि ब्रजभाषा में भाषाजन्य जातीय जीवन था, जो बुद्ध के बाद के संस्कृत कवि और दार्शनिकों में नहीं।” (‘मेरे गीत और कला’; प्रबंध प्रतिमा, पृ. २७१) यदि यह प्रगति नहीं तो प्रगति फिर किसे कहेंगे ?

ब्रजभाषा के जीवन-चिह्न खड़ी बोली में रहने चाहिए। क्या संस्कृत के तत्सम रूप भरने से हिंदी की जातीय विशेषता पुष्ट होगी ? “आज भी खड़ीबोली का शुद्ध रूप बहुतो को खटकता है” (उप.)। उसे ब्रजभाषा के अनुकूल ढलना चाहिए। श, ण, व की ध्वनियाँ ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुरूप नहीं हैं। ये वर्ण ‘खड़ीबोली के प्राणों को खटकते हैं।’ कालिदास संस्कृत के श्रेष्ठ कवि कहे जाते हैं। वह सौन्दर्य के महान् कवि हैं किन्तु भाषा के माधुर्य को पहचानने पर ही सौन्दर्य की श्रेष्ठ अभिव्यंजना सम्भव है। कालिदास की भाषा श-ण-व-ल ग्रस्त है; वह जातीय जीवन के आन्तरिक भाषागत माधुर्य से अपरिचित है। “जहाँ भावजन्य सौन्दर्य है, जो और मधुर—हृदय के और पास तक पहुँचा हुआ है, वहाँ कालिदास उठ नहीं पाते।” (उप., पृ. २७७)

चाहे भाषा पर विचार कीजिए, चाहे साहित्य पर—निराला की अनेक स्थापनाओं से यह धारणा पूरी तरह खंडित हो जाती है कि भारत का सांस्कृतिक इतिहास केवल ह्रास की गाथा है।

इतिहास की गति पर इस ढंग से विचार करने पर यूरोप और भारत के बीच की खाई दुर्लभ्य नहीं रह जाती। निराला का एक तर्क यह है कि यूरोप के विजातीय भाव भारतीय साहित्य की प्रगति के लिए आवश्यक हैं, वैसे ही जैसे संसार की प्रगति के लिए दैव भावों के साथ असुर भाव आवश्यक हैं। यूरोप के लोग शराव पीते हैं, फारसी साहित्य में शराव का वर्णन है। शराव पीना आसुर भाव का परिचायक है किन्तु हिन्दी कविता की प्रगति के लिए सात्विक गुण का विरोधी यह भाव भी आवश्यक है। “नशे की नींद के बाद ही जागरण का आनन्द मिलता है और जागरण की ज़रूरत के साथ नींदकी भी आवश्यकता सिद्ध होती है। इसी तरह इन दिव्य भारतीयों को कुछ प्रसन्न करने के लिए आसुर शरावी भाव भी आवश्यक है।” (‘काव्य साहित्य’, चावुक, पृ. ४६)

उनका दूसरा तर्क यह है कि यूरोप ने जो भौतिक प्रगति की, वह वांछनीय है; भारत को वैसी प्रगति करनी चाहिए थी, उसे न कर सकने से उसका पतन हुआ। ‘वर्तमान हिंदू समाज’ में उन्होंने लिखा कि महाराज विक्रमादित्य के युग में जब ‘संस्कृत फूली-फली कही जाती है,’ ‘अशिक्षा का काल’ शुरू हो गया था। “अगर यह बात न होती, तो ग्रीक तथा रोमन सभ्यता के साथ-साथ भारतवर्ष की आधि-

भौतिक सभ्यता का विकास ही देख पड़ता ।” फिर प्राचीन भारतवासियों पर व्यंग्य करते हुए तर्क करते हैं कि यूनान में सौंदर्य की देवी वीनस की पूजा होती थी, संभव है ‘इसलिए भारत को इसमें आसुरी भाव मिले हो ।’ शायद यूनान से चन्द्रगुप्त को हेलेन के अतिरिक्त कुछ न मिला हो या उसने और उसकी तरह के दो-चार और लोगो ने सेना-निवेग या व्यूह-रचना आदि सामरिक नियम-कायदे सीखे हों ।’ फिर भी भारत को जितना सीखना चाहिए था, उसने नहीं सीखा । “भारत ने रोम की राजनीति, दृढ़ व्यवस्था, मार्गों की सरलता—बड़ी-बड़ी प्रशस्त सड़कें बनवाना भी नहीं सीखा ।”

यहाँ इस बात पर बहस नहीं है कि निराला ने रोमन और भारतीय सभ्यता में जो वैपम्य दिखाया है, वह सही है या गलत; वहस इस बात पर है कि भौतिक सभ्यता अपने में महत्त्वपूर्ण है या नहीं । अध्यात्मवाद, दिव्यता, आर्यत्व आदि के नाम पर जो लोग देश की भौतिक प्रगति में बाधा देते हैं और दूसरों की सभ्यता से कुछ भी ग्रहण करना राष्ट्रीय आत्म-सम्मान के विरुद्ध समझते हैं, उन्हें लक्ष्य करके निराला कहते हैं, “किसी प्रकार का भौतिक सम्बन्ध, जिससे एक जाति अपर जाति से आदान-प्रदान करती है, राज्य की व्यवस्था बदलती तथा अनेक प्रकार के उत्कर्ष करती है, नहीं स्थापित किया । यह सब अज्ञान, पारस्परिक विरोध तथा व्यर्थ का स्वाभिमान जान पड़ता है । दूसरे मनुष्य को मनुष्य न समझना, यह वृत्ति बहुत पीछे मुसलमानों के शासन काल में भी भारतवर्ष के लोगों की थी, और अब तक फीसदी ६८ लोगों की यही धारणा बनी हुई है ।”

भारत पर तुर्क-आक्रमणों के युग की चर्चा करते हुए इसी प्रसंग में निराला कहते हैं, “दूसरे देशों में गुप्तचर नहीं घूमते, वहाँ की राज्य-व्यवस्था की कोई खबर नहीं आती । म्लेच्छों से आर्यगण भला क्या सीखते ? उनके पास सीखने लायक था ही क्या ? भारत के सामाजिक पतन का इससे बड़ा उदाहरण और क्या होगा ? जब शत्रु घर में घेर लेता था, तब यहाँ के वीर तलवार उठाते थे । रहते संसार में थे पर उससे लापरवाह रहकर ही जीना चाहते थे । ये कुल बातें अशिक्षा तथा अव्यवस्था की सूचक हैं । इस औद्योगिक जमाने में यहाँ की शूद्रवृत्ति किस तरह प्रपीड़ित थी, यह सहज ही अनुमान किया जा सकता है ।” (प्रबंध प्रतिभा, पृ. २३६)

ज्ञान संसार के प्रति उदासीन रहने में नहीं है । ज्ञान है संसार को, संसार में अपनी स्थिति को ठीक-ठीक समझने में; उस समझ के अनुसार कर्म करने से ही देश स्वतन्त्र रहकर अपनी संस्कृति का विकास कर सकता है । इतिहास और भौतिक जगत् के प्रति यह दृष्टिकोण अपनाने पर शूद्रों के प्रति द्विजों का व्यवहार न्यायपूर्ण नहीं लगता, वरन् विदेशी आक्रमणकारियों की सफलता का वह मुख्य कारण जान पड़ता है ।

निराला का भारत-यूरोप सम्बन्धी तीसरा तर्क यह है कि संसार के सभी देश एक-दूसरे से संबद्ध हैं, द्वा की तरह विचार भी देशों की सीमाएँ लाँघकर एक

स्थान से दूसरे स्थान तक पहुँचते हैं, इसीलिए मनुष्य को राष्ट्रीय संकीर्णता से ऊपर उठकर उस स्तर पर विचार करना चाहिए जिस पर अनेक सांस्कृतिक धाराएँ मिलकर एक मानव संस्कृति का निर्माण करती है। निराला के चिन्तन में जैसे विरोधी गुणों के संघर्ष वाले सिद्धान्त का महत्त्व है, वैसे ही विभिन्न देशों की परस्पर संबद्धता के इस सिद्धान्त का। वास्तव में यह द्वंद्व सिद्धान्त का ही दूसरा पक्ष है जो संसार की तमाम वस्तुओं-प्रक्रियाओं को एक ही भौतिक यथार्थ का परस्पर संबद्ध अंग मानकर उन्हें देवता-रखता है।

ज्ञान होने पर भारतीय जन राष्ट्रीय संकीर्णता से मुक्त होकर विश्वनागरिक बनते हैं। “भारत देश के लिए भी यही बात है। वह मिट्टी और जल के द्वारा तमाम देशों से जुड़ा हुआ है। ज्ञान इन जड़ और चेतन उभय प्रकारों के संयोग को देखकर सबके साथ सहयोग प्राप्त करता है। देश के लोग ज्ञान से ही उभय प्रकारों का संयोग देखकर, मिलकर आर्थिक और पारगार्थिक उन्नति कर सकेंगे।” (प्रबंध प्रतिमा, पृ. ६३)

‘वर्तमान धर्म’ की टीका में निराला ने भारत के ज्ञानमय रूप की व्याख्या करते हुए लिखा कि वह मिट्टी और जल के द्वारा दूसरे देशों से जुड़ा हुआ है; यह भौतिक संबद्धता आर्थिक और पारगार्थिक दोनों क्षेत्रों में भारत-यूरोप के सहयोग का आधार है।

रावण के दस सिर क्यों हैं ? इसीलिए कि दसों दिशाओं से रावण संबद्ध है। मेघनाद मेघों से सम्बद्ध है। मेघनाद ही नहीं; “बादलों से भी हम युक्त हैं, अन्यथा उनकी गर्जना हम सुन नहीं सकते।” (उप., पृ. ११७) यहाँ भी विभिन्न देश-स्थित वस्तुओं की भौतिक सम्बद्धता की चर्चा है।

अन्य प्रसंग में तद्भव शब्दों की व्याख्या करते हुए निराला कहते हैं, “प्रत्येक गति के साथ, प्रत्येक विवर्तन के साथ तमाम संसार संयुक्त है... यों भी एक जगह के साथ दूसरी जगह का अविच्छेद सम्बन्ध बना हुआ है।” (‘एक बात’, ‘सुधा’, नवंबर, ’३२; प्रबंध पद्म, पृ. ४८)

इन उदाहरणों से प्रमाणित है कि निराला के तर्कशास्त्र में विभिन्न देशों की परस्पर संबद्धता का सिद्धान्त एक दृढ़ आधारभूत स्थापना के रूप में विद्यमान है। यह स्थापना संसार के भौतिक अस्तित्व की स्वीकृति पर ही निर्भर है।

भारत-यूरोप सम्बन्धी निराला का चौथा तर्क यह है कि विदेशी साहित्य के सभी भाव भारत के लिए विजातीय नहीं हैं, अंग्रेजी में अनेक लेखक ऐसे हो चुके हैं जो भारत-प्रेमी थे, या जिनका सौन्दर्यबोध भारतीय अभिरुचि के अनुकूल था। उनका अन्तर्राष्ट्रीय दृष्टिकोण स्वागत-योग्य है, हिन्दी लेखकों के लिए अनुकरणीय है।

“हमारे काव्य-साहित्य की दृष्टि बहुत व्यापक होनी चाहिए, तभी उसका कल्याण हो सकता है। पश्चिमी कवियों के हृदय में पूर्व के लिए अपार सहानुभूति उमड़ चली थी। उनका यही साहित्यिक पौरुष तथा प्रेम आज संसार भर में फैला

हुआ है। वर्ड्सवर्थ और उनके मित्र कोलरिज ने पूर्व का वर्णन किया है।... इंग्लैंड के कवियों में पूर्व के साथ शेली का प्रगाढ़ प्रेम देख पड़ता है। पूर्व के रहस्य-वादियों तथा सन्तो को वह चाव से याद करता है... कीट्स भी पूर्व की छवि से मुग्ध है। भारत का उल्लेख उसने भी किया है। भारत के अमर स्नेह में डूबा हुआ है। पूर्व देशों का इनमें सबसे ज्यादा ज्ञान वायरन को था... यह सब पूर्व के लिए इंग्लैंड का पद्य-प्रवाह है। पर हमारे साहित्य में क्या हो रहा है—यह भारतीय है, यह अभारतीय, असंस्कृत। नस-नस में गरारत भरी, हजार वर्ष से सलाम ठोंकते-ठोंकते नाक में दम हो गया, अभी संस्कृति लिए फिरते हैं।” (‘काव्य-साहित्य’; ‘माधुरी’, नवम्बर ३०; चाबुक, पृ. ५४-५५)

यहाँ विजातीय असुरभावों को मिलाने या उनसे संघर्ष करने का सवाल नहीं है। यह मानव-संस्कृति की वह सामान्य भूमि है जहाँ पूर्व और पश्चिम की विचार-वारा एक होती है।

दो वर्ष बाद उन्होंने ‘सुवा’ (दिसम्बर, १९३२) में ‘साहित्य का विकास’ शीर्षक टिप्पणी लिखी जिसमें उन्होंने अंग्रेजी साहित्य के उत्कर्ष का एक कारण यह बताया कि उसके रचयिता विदेशी सम्यता से परिचित थे। शेली की क्रान्तिकारी विचारधारा, उसके स्वतन्त्रता-प्रेम की प्रशंसा करते हुए निराला उस जगह पहुँचते हैं जहाँ साहित्य क्रान्ति की प्रेरक शक्ति बन जाता है और स्वयं क्रान्तिकारी आन्दोलन से प्रेरणा ग्रहण करता है।

“शेली तो भारत को बहुत ही प्यार करता था। अंग्रेजी राजधर्म के खिलाफ़ उसने कितनी ही पंक्तियाँ लिखी हैं... ‘Hell is a city much like London’ इस तरह की पंक्तियों से उसने जो विचार-स्वातंत्र्य दिखलाया, आज वैसी विशेषता और स्वतन्त्रता का सभ्य यूरोप पक्षपाती है... बात यह है कि यही साहित्यिक विशालता, उदारता, स्वातंत्र्य जाति के भीतर पैठकर लोगों को तेजस्वी करते हैं। रूस की स्वतन्त्रता से पहले उसका साहित्य है। उन महावीर साहित्यिकों के एक-एक रक्त-कण से सहस्र-सहस्र वीर साहित्यिक समझदार पैदा हुए।

“हमारी हिंदी को ऐसी ही भावना से युक्त साहित्यिकों की आवश्यकता है। सत्य की रक्षा के लिए साहित्यिक अपने प्राणों का बलिदान कर दे। सत्य वही है, जो मनुष्य मात्र में है। ज्ञान में हिंदू, मुसलमान नहीं। विस्तार ही जीवन है। फैल-कर अपनी प्रतिभा, कर्म, अध्ययन, उदारता से समस्त ब्रह्माण्ड को अपनाना चाहिए। साहित्यिक उत्कर्ष और मुक्ति का यही मार्ग है। हिंदी में बहुत करना है, बहुत पढ़ा है, बहुत पीछे हैं हम।”

विजातीय भावों से संघर्ष करने का सवाल नहीं। अपने देश में क्रान्तिकारी चिन्तन को विकसित करना, यूरोप की क्रान्तिकारी विचारधारा से उसका सम्बन्ध जोड़ना है। यह विचारधारा, यहाँ और वहाँ सामाजिक आन्दोलनों से जुड़ी हुई है। जिस सत्य को लेकर ये आन्दोलन हो रहे हैं, वह मनुष्य मात्र में है। निराला इस सच्ची अन्तर्राष्ट्रीयता से ही हिन्दी जातीयता का सम्बन्ध जोड़ते हैं; ‘बहुत करना

है, बहुत पड़ा है, बहुत पीछे हैं'—उनके मन में यह भाव पैदा होता है। सच्ची अन्तर्राष्ट्रीयता जातीय भावना का तिरस्कार न करके उसे मार्जित और पुष्ट करती है। निराला सन् '३२ में यह टिप्पणी लिखते हुए जहाँ पहुँचे थे, वहाँ उस समय के नए और पुराने लेखकों को पहुँचने में अभी देर थी। निराला की यह टिप्पणी हिन्दी के तत्कालीन प्रगतिशील चिन्तन का निचोड़ है।

भारतीय साहित्य में निराला की यह युग-प्रवर्तक विचारधारा उनकी सूक्ष्म दार्शनिक दृष्टि, उनकी अचूक तर्क-पद्धति का परिणाम है जो संसार की गतिशील, विरोधी गुणों के संघर्ष की गति का कारण, विभिन्न देशों की परस्पर संबद्धता, मनुष्य की महत्ता, उसकी इहलौकिक सत्ता को स्वीकार करती है।

ब्रह्म और प्रकृति

वेदान्त दर्शन की प्रमुख समस्या है माया की व्याख्या।

कामायनी की आलोचना करते हुए निराला ने लिखा, “वास्तव में सृष्टि-तत्त्व समझने के लिए माया की व्याख्या सबसे उत्तम है, यद्यपि हजारों वर्षों से आज तक बहुत कम लोगों की समझ में यह आयी है।” (‘सुधा’, अक्तूबर, १९३७)

बहुत कम लोगों की समझ में आयी है, इसका कारण यह है कि माया प्रवंचना मात्र नहीं है। वह ब्रह्म से अभिन्न है, शक्ति है, यह सारा संसार उसी का खेल है। वह उतना ही व्यापक है जितना ब्रह्म। ब्रह्म को सच्चिदानंद कहते हैं; सच्चिदानंद की व्यापकता से माया को अलग नहीं किया जा सकता। ब्रह्म यदि सूर्य है तो माया उसकी किरणें हैं। कठिनाई तब पैदा होती है जब दार्शनिक सूर्य को उसकी किरणों से अलग करके देखना चाहता है, जब वह सच्चिदानंद से ब्रह्म के समान व्यापक-शक्ति को निकालकर, केवल ब्रह्म को पाना चाहता है। एक व्यापकता से वह दूसरी व्यापकता को कैसे अलग करे? निरपेक्ष, अनादि, अनन्त सत्ता एक ही हो सकती है। वह चाहे ब्रह्म हो, चाहे शक्ति। यदि दोनों अभिन्न हैं तो उन्हें एक ही नाम से पुकारना चाहिए—माया और ब्रह्म, इन दो शब्दों की आवश्यकता क्या है?

शक्ति की व्यापकता के बारे में निराला कहते हैं, “ब्रह्म की व्यापकता के साथ शक्ति की भी व्यापकता सिद्ध होती है। ब्रह्म और उसकी शक्ति दोनों अभिन्न हैं। सूर्य से उसकी किरणों को अलग नहीं किया जा सकता। ब्रह्म का जो स्वरूप

सच्चिदानन्द है उसमें शक्ति की भी सत्ता विराजमान है। सत्, चित् और आनन्द विचार में भिन्न होते हुए भी वास्तव में एक है, सर्वव्यापी हैं, अतएव ब्रह्म के लक्षण हैं। किन्तु साथ ही, जिन अर्थों द्वारा वे सर्वव्यापी है वे अर्थ सर्वव्यापिनी शक्ति की ही सूचना देते हैं।” (संग्रह, पृ. ११)

समस्या यह है कि जिस सूर्य को उसकी किरणों से अलग नहीं किया जा सकता, उसे किरणों से अलग करके ही देखना है। स्वाभाविक है कि हजारों साल से माया की व्याख्या बहुत कम लोगों की समझ में आयी है।

इस समस्या का एक समाधान यह हो सकता है कि ब्रह्म को मायातीत कहने के बदले उसे मायामय कहा जाय। सिया राम मय सब जग जानी। करौं प्रनाम जोरि जुग पानी। विश्व में अकेले राम नहीं व्यापे; उनके साथ सीता भी है। किन्तु निराला की व्याख्या में महापुरुष वे हैं जो ‘शक्ति के अहाते के बाहर भी चले गए हैं’; उन्होंने ‘शक्ति की सीमा को पार करने के लिए’ अनेक उपाय भी बताए हैं। (चयन, पृ. १५३) इस स्थापना से मालूम होता है कि शक्ति उतनी व्यापक नहीं, जितना ब्रह्म। यदि ब्रह्म के समान व्यापक हो तो शक्ति की सीमा पार करने की बात न कही जाय। तुलसीदास ने लिखा—भव भव विभव पराभव कारिणि। विश्व विमोहिनि स्ववश विहारिणि। इस तरह वह शक्ति का अस्तित्व स्वीकार करते हैं किन्तु निराला कहते हैं, उनका (तुलसीदास का) महत्त्व इस बात में है कि “उससे भी बढ़कर पूर्ण अवस्था में ब्रह्म में लीन होकर पूर्णत्व की प्राप्ति करते हैं, जहाँ न संसार है, न मैं, और न तुम; है वस सच्चिदानन्द रूप।” (संग्रह, पृ. २६)

निराला के चिन्तन में जो अन्तर्विरोध है वह यह कि एक ओर वह शक्ति को ब्रह्म से अभिन्न मानकर उसे ब्रह्म के बराबर दर्जा देते हैं, दूसरी ओर वह उसकी सीमा पार करके ब्रह्म में लीन होने की कल्पना द्वारा उसे ब्रह्म से भिन्न, सीमित और घटकर मानते हैं।

‘वर्तमान धर्म’ की व्याख्या करते हुए ज्ञान और शक्ति को समकक्ष बतलाते हुए निराला कहते हैं, “ज्ञान और शक्ति, दोनों का परिणाम अनादि है, दोनों बराबर हैं, रूपको में आकर अपना-अपना अर्थ प्रकट कर ब्रह्म की तरह निर्लिप्त।” प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २०३)

यहाँ अभिन्नता की जगह भिन्नता है, अद्वैत की जगह द्वैत है, एक अनादि की जगह अनादि हैं। इस अन्तर्विरोध से निकलने का एक अन्य मार्ग है—प्रकृति अद्वैत। सत्ता एक है—प्रकृति। वही अनादि, अनन्त और निरन्तर परिवर्तनशील है। ब्रह्म वगैरह कुछ नहीं।

कवि गुरुभक्तसिंह भक्त के प्रकृति निरीक्षण की प्रशंसा करते हुए निराला ने लिखा कि जो लौकिक और गोचर है, वही प्रकृति नहीं है; जो अव्यक्त, लोकोत्तर, अगोचर है, वह भी प्रकृति है। “जहाँ प्रकृति का स्वर सूक्ष्मतम, अश्रव्य, मौन, चिर समाप्ति में पारवाली आख्या प्राप्त करता है—जिसे लोकोत्तरानन्द कहते हैं, वह

भी, प्रकृति की क्षीणतम अव्यक्त अवस्था है। स्वर, काव्य, रूप आदि में वैधी प्रकृति की प्रत्येक संज्ञा इसी अप्रकट अनादि स्थिति से संसार में गोचर होती है और फिर अपने सुख-दुख का ससरण पूरा कर पूर्व स्थिति में विलीन हो जाती है।”
(‘सुधा’, जुलाई ’३३)

जो अप्रकट और अनादि है, वह भी प्रकृति है। जो प्रकट और बाह्य है, वह भी प्रकृति है। साहित्य में मनुष्य के मन से लेकर पशु-पक्षी, नदी-पर्वत तक जितनी वस्तुओं और व्यापारों का वर्णन किया जाता है, वे सब प्रकृति के अन्तर्गत हैं। निराला का यह प्रकृति-अद्वैत अपने भीतर जड़ और चेतन दोनों को समेट लेता है।

‘नाटक-समस्या’ नाम के निबन्ध में निराला शक्ति का तादात्म्य ब्रह्म से नहीं, अन्धकार से स्थापित करते हैं। संसार के रंगमंच पर अनेक मोहक दृश्य दिखाने के बाद शक्ति ‘अज्ञात तम में अन्तर्धान होकर तादात्म्य प्राप्त करती है।’ (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६३) सहज ही निराला का गीत याद आता है—कौन तम के पार रे कह। यह तम साधारण अंधकार नहीं है। यह मूल तत्त्व है जो शक्ति रूप में परिवर्तित होकर प्रवाहित होता है। वेदान्ती कहते हैं, शक्ति ब्रह्म में—अनन्त प्रकाश-मय ब्रह्म में—लीन होती है; निराला कहते हैं कि वह अनन्त, अनादि अन्धकार में लीन होती है।

इस अन्धकार का दूसरा नाम है आकाश। आकाश के भीतर जड़ और चेतन, स्थूल और सूक्ष्म, पदार्थ और अर्थ सबकी स्थिति है। इसी आकाश में अन्धकार है, इसी में प्रकाश। ‘एक बात’ नाम के निबन्ध में लिखा है, “आकाश सभी पदार्थों या केवल अर्थों को रूपरेखा, शब्द और अर्थ देता है, क्योंकि अवकाश के भीतर ही सान्त सन्निविष्ट मिलता है। आकाश नभ है, और प्रभा भी। गोद में सूर्य को लेकर प्रभा अपने नभपति की प्रतिष्ठा की परिचायिका।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ४५-४६)

निराला जिसे तम कहते हैं, आकाश कहते हैं, उसी को शून्य भी कहते हैं। “उद्भव, स्थिति और प्रलय का शून्य ही मूल रहस्य है।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. १) ‘एक बात’ नाम के निबन्ध में जो भूमिका आकाश की है वही भूमिका ‘शून्य और शक्ति’ में शून्य की है। सभी अर्थ और पदार्थ आकाश में हैं, वैसे ही संसार के समस्त व्यापारों, वस्तुओं का उद्भव, उनकी स्थिति और प्रलय शून्य में ही सम्भव है।

किसी भी वस्तु के उद्भव से पहले शून्य है, उसकी प्रलय के बाद फिर शून्य है। “गणित की संख्या की तरह संसार के जीव और तमाम भावनाएँ दोनों तरफ से शून्यों से दबे हुए हैं।” (उप.) उद्भव से पहले शून्य, प्रलय के बाद शून्य। दोनों के बीच में है वस्तु की स्थिति। दो ‘नहीं’ के बीच में एक ‘है’ दबा हुआ है। इसलिए कहा कि संसार के तमाम जीव, समस्त भावनाएँ—मूर्त और अमूर्त समस्त व्यापार—दो तरफ से शून्यों से दबे हुए हैं।

इन दो शून्यों के बीच में प्रकृति है। प्रकृति अपने चिरन्तन गतिशील रूप में दृष्टिगोचर न हो तो यह संसार न हो, केवल शून्य हो। निराला कहते हैं, “केवल शक्ति संसार को शून्य से अलग किए हुए है, दूसरे तरीके से, शून्य की ही व्याख्या करने में तत्पर।” (उप.)

जो शक्ति संसार को शून्य से अलग किए हैं, वही संसार के माध्यम से उसकी व्याख्या भी करती है। मूल तत्त्व है, एक—शून्य अथवा आकाश। शून्य पहले शक्ति बनता है, शक्ति फिर पदार्थ रूप में प्रत्यक्ष होती है। पदार्थ और शून्य के बीच में एक व्यवधान है—शक्ति। इस तरह शून्य संसार से अलग है, शक्ति के कारण। साथ ही संसार शक्ति का ही प्रत्यक्ष रूप है, इसलिए वह शक्ति द्वारा शून्य से जुड़ा हुआ भी है।

कौन तम के पार—रे कह।

अखिल पल के स्रोत, जल-जग

गगन घन-घन धार—रे कह।

तम के परे कुछ नहीं है। अखिल विश्व की प्रवहमानता का स्रोत यही तम है। गगन की घनधारा बनकर प्रवाहित होता है। आधुनिक विज्ञान में जिसे फील्ड कहते हैं, वह निराला का तम, शून्य अथवा आकाश है। जिसे एनर्जी कहते हैं, वह निराला की शक्ति है। जिसे मास कहते हैं, वह निराला का पदार्थ या संसार है। आइन्स्टाइन ने सिद्ध किया कि मास एनर्जी का ही परिवर्तित रूप है। अनेक वैज्ञानिक यह मानते हैं कि एनर्जी के प्रवाह के लिए फील्ड चाहिए और यह फील्ड ही परिवर्तित होकर एनर्जी बनता है। कुछ वैसा ही सम्बन्ध निराला के शून्य, शक्ति और संसार का है।

शक्ति विश्वरूप में यों प्रत्यक्ष होती है। “क्षण-क्षण विश्व पर अपार ऐन्द्र-जालिक शक्ति परियों से पंख खोलकर कलियों में खिलती, केशर-पराग से युक्त प्रकाश में उड़ती, रंगे कपड़े बदलती, दिशाओं के आयत दृगों में हँसती, झरनों में गाती पुनः अज्ञात तम में अन्तर्धान होकर तादात्म्य प्राप्त करती है।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६३) शक्ति तम का परिवर्तित रूप है। स्वभावतः संसार-रूप में प्रत्यक्ष होने के बाद वह फिर उसी तम में लीन हो जाती है।

यह शक्ति संचालित कैसे होती है? चेतन ब्रह्म के स्पर्श के बिना वह गतिशील कैसे होगी? निराला कहते हैं, जैसे यंत्र का आविष्कार बाहर से पहले वैज्ञानिक के मन में होता है, वैसे ही शक्ति का संचालक भीतर है।

लगता है, घूम-फिरकर वह फिर उसी चेतन ब्रह्म के ठौर पर लौट आए। किन्तु ‘शून्य और शक्ति’ निबन्ध में चेतन ‘हम’ की बड़ी विचित्र व्याख्या है।

यन्त्र का आविष्कार मनुष्य करता है। मनुष्य का मन यन्त्र की उपज नहीं है। यन्त्र जड़ है; मनुष्य का मन चेतन है। इन दोनों का परस्पर सम्बन्ध क्या है?

निराला कहते हैं, “यंत्रकार के जिस ‘हम’ में तैयार करने की शक्ति है, उसके उसी ‘हम’ की भौतिक शक्ति यन्त्र शक्ति में काम कर रही है, क्योंकि ‘हम’ के

पंचतत्त्वों से अलग कोई छठा तत्त्व यन्त्र में नहीं लगा।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ३) मनुष्य का मन अभौतिक नहीं है; वह भूत का सूक्ष्म रूप है किन्तु है भौतिकता के अन्तर्गत। यन्त्र और मनुष्य के मन का परस्पर सम्बन्ध यह है कि ‘हम’ की भौतिक शक्ति यन्त्र शक्ति में काम करती है। जो पंचतत्त्व यन्त्र में है, वही ‘हम’ में। भेद है शक्ति के स्थूल और सूक्ष्म रूपों में। गुरुभक्तसिंह भक्त के काव्य पर निराला की टिप्पणी में प्रकृति के जिस सूक्ष्मतम रूप का उल्लेख है, वह इस सदर्म में ध्यान देने योग्य है। प्रकृति का वह स्वर जो अश्रव्य है, मौन है, जो चिर समाप्ति में पारवाली आख्या प्राप्त करता है, जिसे लोकोत्तरानन्द कहते हैं, ‘वह भी प्रकृति की क्षीणतम अव्यक्त अवस्था है।’ भेद व्यक्त और अव्यक्त, शक्ति के स्थूल और सूक्ष्म रूपों में है किन्तु चेतना और पदार्थ हैं एक ही शक्ति सूत्र से बँधे हुए।

छायावादी लेखकों में केवल निराला ऐसे हैं जिन्होंने ‘हम’ की ‘भौतिक’ शक्ति का उल्लेख किया है। अधिकांश विचारक जड़ और चेतन का द्वैत भाव छोड़ नहीं पाते। मार्क्सवादी लेखक मैटर और स्पिरिट में भेद करते हैं। उनके मैटीरियलिज्म और उनके विरोधियों के आइडियलिज्म में इस भेद को लेकर कोई अन्तर नहीं है। अन्तर है मैटर और स्पिरिट को प्राथमिक और गौण मानने में। मैटीरियलिस्ट के लिए मैटर पहले है, स्पिरिट बाद को; आइडियलिस्ट के लिए स्पिरिट—आइडिया, चेतना—पहले है, मैटर—वस्तु, भूत, पदार्थ—बाद को है। किन्तु मैटर और स्पिरिट दो अलग चीजें हैं, इस बारे में मतभेद नहीं है।

‘शून्य और शक्ति’ में निराला यह द्वैत भाव मिटा देते हैं। यत्नकार के ‘हम’ की शक्ति भौतिक है; यन्त्र की शक्ति भी भौतिक है। जड़ और चेतन दोनों एक ही भौतिक शक्ति के विभिन्न रूप हैं जो पंचतत्त्व मनुष्य में हैं, वही यन्त्र में। ‘हम’ के पंचतत्त्वों से अलग कोई छठा तत्त्व यन्त्र में नहीं लगा। आगे कहते हैं, “इस ‘हम’ का आविष्कार और वैज्ञानिक प्रगतियों की नाड़ी बंद एक बात है। ‘हम’ मरे हुए मन में शून्य के सिवा कुछ नहीं; तब विज्ञान का आधार भी शून्य ही हुआ।”

सबसे पहले ध्यान जाता है इस बात पर कि विज्ञान का आधार शून्य है और वैज्ञानिक का मन भी शून्य है। एक ही आकाशतत्त्व वैज्ञानिक के मन से लेकर उसके समस्त आविष्कारों तक में संचालित है। शून्य अथवा आकाश के परे कुछ नहीं है।

मनुष्य का मन यंत्रों का आविष्कार करता है, यंत्र मन का आविष्कार नहीं करते। प्रकृति के दो रूपों का यह सम्बन्ध है, एक है संचालक, दूसरा है संचालित। यदि मन का भी आविष्कार हो जाय तो वैज्ञानिक आविष्कारों का क्रम भी बन्द हो जाय। मन और पदार्थ—चेतन और अचेतन—के द्वंद्व के बिना प्रगति नहीं है। इसलिए निराला ने कहा—‘हम’ का आविष्कार और वैज्ञानिक प्रगतियों की नाड़ी बंद एक बात है। चेतन और अचेतन का द्वंद्व एक ही प्रकृति अद्वैत के अन्तर्गत है।

‘हम’ से शून्य का सम्बन्ध जोड़ते हुए निराला एक अद्भुत बात कहते हैं, ‘हम’ मरे हुए मन में शून्य के सिवा कुछ नहीं। मन मरा हुआ क्यों है? जो मन यंत्र का

आविष्कार कर रहा है वह अगर मुर्दा है तो क्या फिर यंत्र जिन्दा है ?

संसार में जहाँ भी सक्रियता है, वहाँ शक्ति है। इस शक्ति की एक निष्क्रिय पृष्ठभूमि है—आकाश, शून्य। हम जिस सक्रियता से परिचित होते हैं, वह शक्ति—प्रकृति—की है, उसकी निष्क्रिय पृष्ठभूमि शून्य—आकाश—की नहीं। शक्ति की जीवन सक्रियता के मुकाबले निष्क्रिय शून्य—आकाश—मुर्दा है। आकाश सर्वत्र है, उसके बिना शक्ति की गतिशीलता असम्भव है। मनुष्य की चेतना यदि शक्ति है, तो उसके लिए भी आकाशरूपी पृष्ठभूमि अनिवार्य है। मन का एक मग हुआ रूप है—वह है आकाश। मन का एक जीवत रूप है—वह है सक्रिय चेतना। जीवत चेतना का आधार है मुर्दा आकाश। इसलिए कहा, ‘हम’ मरे हुए मन में शून्य के सिवा कुछ नहीं। शिव और पार्वती के रूपक में निराला यही सत्य देखते हैं। “जब पार्वती पार्वत्य हरी भरी चेतन प्रकृति हैं, तब शिव शवमात्र, उस प्रकृति के आधार।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६६) चेतन प्रकृति—पार्वती—के आधार है शिव, जो शवमात्र हैं।

एक गीत में लिखा :

ज्ञान-तन्तु, तुम, जग अजान मन—

शव-शिव-शक्ति महान।

(गीतिका, पृ. ४७)

जो ज्ञानमय शक्ति है, उसका आधार है अजान-मन, शिव, जो शवरूप है। इसी अर्थ में निराला ने कहा—‘हम’ मरे हुए मन में शून्य के सिवा कुछ नहीं।

इसलिए : “पृथ्वी शून्य, सूर्य शून्य, चन्द्र शून्य, तारे शून्य, जलकण शून्य, चिन-गारी शून्य, हवा का आवर्त शून्य, अणु-परमाणु शून्य, स्वेद अंड-पिंड शून्य, प्रकृति का प्रत्येक बीज शून्य।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ४) इस शून्य से परे कुछ नहीं है। कौन तम के पार—रे कह। तम के पार कुछ नहीं है। यह निराला का प्रकृति अद्वैत है। कहना न होगा कि शून्य सापेक्ष अर्थ में ही शून्य है, वह सत्ता का पूर्ण अभाव नहीं है। वह शक्ति का आधार है; सत्ता का पूर्ण अभाव किसी चीज का आधार नहीं बन सकता। शून्य को शक्ति का आधार मानकर निराला उससे अपनी कला का सम्बन्ध जोड़ते हैं।

“इस शून्य के आधार पर सृष्टि अपनी सृज में ही वॉकपन या कला पंदा कर रही है। इसलिए सृष्टि सब रूपों में टेढ़ी है। युग, वर्ष, अयन, ऋतु, मास, दिन भिन्न-भिन्न अपना विणिष्ट सौन्दर्य रखते हैं। प्रत्येक व्यक्ति की तिर्यक् दशा। यही कला और सौन्दर्य है।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ४)

निराला के प्रकृति-अद्वैत से कला की सार्थकता सिद्ध होती है; उसी से मनुष्य के इतिहास, उसके समस्त विकास की सार्थकता भी सिद्ध होती है। जहाँ केवल शून्य है, वहाँ विकास नहीं है। जहाँ पूर्ण सच्चिदानंद ब्रह्म है, वहाँ भी विकास नहीं है। विकास वहाँ है जहाँ शून्य शक्ति बनता है, फिर शक्ति संसार के समस्त पदार्थों, व्यापारों में अपना चमत्कार दिखाती है। सांख्य दर्शन से अपने प्रकृति-अद्वैत का संबंध जोड़ते हुए निराला ने लिखा, “विकास को देखने या करने के अस्तित्व में

शक्ति का ही अस्तित्व है। शास्त्रानुसार शून्य और शक्ति अभेद हैं। फर्क इतना ही है कि जब शून्य में स्थिति है, तब शक्ति का ज्ञान नहीं, क्योंकि 'वह नहीं काँपता' सिद्ध है, और जब शक्ति का परिचय है, तब शून्य का ज्ञान नहीं, क्योंकि 'वह काँपता है', सिद्ध है।" (उप., पृ. ४)

जहाँ कंपन है, गति है, वहाँ शक्ति है। जहाँ कंपनहीनता, गतिहीनता है, वहाँ शून्य है। जहाँ शक्ति का अस्तित्व है, वहाँ विकास है, जहाँ शून्य है, वहाँ विकास का भी अभाव है।

द्वंद्व के बिना विकास नहीं। यह द्वंद्व छिड़ा है प्रकृति के दो रूपों में। एक प्रकृति है मनुष्य के भीतर, दूसरी प्रकृति है मनुष्य के बाहर। इन दोनों के चिरन्तन संघर्ष का परिणाम है मानव जीवन का विकास।

मनुष्य का शरीर प्रकृति है, उसका मन, उसका गुण, उसका चरित्र—वह भी प्रकृति है। मनुष्य अपने गुण से दूसरों को बश में कर लेता है। "जहाँ मन को बश में करने की शक्ति होती है, वहाँ रूप की अदृश्य महाशक्ति का प्रकाश है, ऐसा समझना चाहिए।" ('सुधा', दिसम्बर '३३; संपा. टि.—१) जहाँ प्रकृति है, वहाँ रूप है; रूप चाहे मन का हो, चाहे शरीर का, है वह रूप ही।

मनुष्य के इस प्रकृति रूप में बाह्य प्रकृति का संघर्ष ठना हुआ है। हीवेट रोड, लखनऊ की पगली भिखारिन 'प्रकृति की मारो से लड़ती हुई' मुरझा गई है। (चतुरी चमार, पृ. ४०) 'गरमी की तेज़ लू और बरसात की तीव्र धार पगली और उसके बच्चे के ऊपर से पार हो गई।' (उप., पृ. ४६) यह बाह्य प्रकृति है, निर्दय, कठोर, मनुष्य के दुख-सुख का विचार जिसे छू नहीं गया। इससे लड़ रही है दूसरी प्रकृति जो मनुष्य रूप में प्रत्यक्ष होती है। "लोग नेपोलियन की वीरता की प्रशंसा करते हैं। पर यह कितनी बड़ी शक्ति है, कोई नहीं सोचता।" (उप., पृ. ४१) निराला के लिए पगली भिखारिन 'महाशक्ति का प्रत्यक्ष रूप' (उप., पृ. ४२) है। लाहौर कांग्रेस में गांधीजी के रूप में 'अपार महाशक्ति' प्रत्यक्ष हुई। ('सुधा', फरवरी '३०; संपा. टि.—३) प्रकृति मारती है, प्रकृति जिलाती है। प्रकृति की मारों से पगली मुरझा गई, राणा प्रताप ने जब अकबर को पत्र लिखा, तब 'प्रकृति के विरोध-संघर्षों से' उनका मन पराजित हो गया था। ('सुधा', १ अक्टूबर '३३; संपा. टि.—१) किंतु गांधीजी ने आमरण अनशन किया; "प्रकृति ने उनकी रक्षा की।" ('सुधा', १६ अगस्त '३३; संपा. टि.—४)

प्रकृति मारती है, प्रकृति जिलाती है; इसलिए मनुष्य को चाहिए कि उसके नियमों को पहचाने, उनके अनुसार काम करे। अन्तर्राष्ट्रीय रंगमंच पर साम्राज्यवाद और समाजवाद का संघर्ष हो रहा है। साम्राज्यवाद प्रकृति के नियमों को न मानकर समाजवाद के अस्तित्व का बराबर विरोध करता है। राष्ट्रसंघ में राजनीति का ऐसा चक्र चला कि "रूस की तरफ से सबके सब बक्र रहे। परन्तु प्रकृति किसी राजनीतिज्ञ या राष्ट्रसंघ की व्याही हुई हिन्दू वीवी नहीं—वह—क्या कहते हैं नायिका-भेद में उसे—वह नायिका है, जो स्वतन्त्र रहती है।" ('सुधा', अक्टूबर

प्रकृति मनुष्य की इच्छाओं से स्वतन्त्र है। सामाजिक विकास के नियम, मनुष्यों की इच्छाओं से स्वतन्त्र, अपना कार्य करते रहते हैं। इसलिए साम्राज्यवादियों को मजबूर होकर समाजवादी शक्ति—सोवियत संघ—को मान्यता देनी पड़ी।

हिन्दू समाज में उच्च वर्णों ने निम्न जनों पर अत्याचार किए। परिणाम यह हुआ कि “प्रकृति ने दृष्ट हिन्दू समाज को जैसी मार, उसके दर्प की प्रतिक्रिया के रूप से, दी है, उससे अब सब लोग बराबर जमीन पर आ गए हैं।” (‘सुधा’, जून १०; संपा. टि.—१०) इस स्थिति को मनुष्य अपनी इच्छाशक्ति से बदल नहीं सकता। विवेक का तकाजा है कि भारतवासी बदली हुई परिस्थिति के अनुसार कार्य करें। परिवर्तन के नियमों को न समझकर जो पुरानी व्यवस्था से चिपके हुए हैं, वे विवेकहीन, प्राकृतिक नियमों के विरुद्ध, निराधार, इतिहास की दृष्टि से मृत समाजव्यवस्था की रक्षा कर रहे हैं। “इस प्राकृतिक स्थिति को कि उसने (प्रकृति ने) तमाम भारतवासियों को लाकर एक ही जमीन पर खड़ा कर दिया है, उसके भेद-भाव को दूर कर दिया है, न समझने वाले लोग कट्टरता की ही बुनियाद मजबूत करते हैं, न कि बुद्धि की; और चूंकि इस तरह का प्रचलन हिन्दू समाज में है, इसलिए हिन्दू समाज किसी बुद्धि तथा विवेक के आश्रय पर नहीं खड़ा, किन्तु कट्टरता ही उसके इस विभिन्न अस्तित्व का एकमात्र आधार है। यदि वे लोग समाज को विवेक के अनुसार कायम रखें, तो कुल उलझनें सुधर जाएँ, और बराबर जमीन पर रहकर अपने-अपने गुणों तथा कर्मों के अनुसार एक बार सब लोगो को तरक्की करने के समान अधिकार प्राप्त हों, समाज का आमूल संस्कार हो जाए।” (उप.)

इतिहास की माँग है समाज का आमूल संस्कार। इस माँग को स्वीकार करना, उसके अनुसार आचरण करना विवेकशीलता का परिचय देना है। जो समाज विवेक की जगह कट्टरता के आधार पर कायम है, उसका समर्थन करनेवाले कट्टरता की बुनियाद मजबूत करते हैं। परिणाम यह होता है कि कट्टर रूढ़िवादियों और आमूल संस्कार—सामाजिक क्रान्ति के पक्षपातियों के बीच संघर्ष छिड़ जाता है। निराला का प्रकृति-अद्वैत सामाजिक संघर्ष से उदासीन न होकर दार्शनिक स्तर पर उसकी अनिवार्यता सिद्ध करता है।

इस संघर्ष में एक समुदाय की शक्ति क्षीण होती है, दूसरे की शक्ति बढ़ती है। किसकी शक्ति बढ़ेगी, किसकी घटेगी—इसका फैसला इतिहास करता है। हिन्दू समाज में ऊँचे और नीचे वर्णों के बीच बहुत फासला था। इस पर ध्यान देने से मालूम होगा कि “जो प्रकृति एक मौलिक शक्ति देना चाहती है, जब अनेकानेक विवर्तनों से वह जीर्णता को धूलिसात् करती रहती है, तब वह चिरकाल से उस जाति को सविशेष उपकरणों के भीतर से तैयार करती रहती है।” (प्रबन्ध-प्रतिमा, पृ. ७६) इस नियम के अनुसार एक ओर “प्रकृति ने वर्णाश्रम धर्म के सुविशाल स्तंभों को तोड़ते-तोड़ते पूर्ण रूप से चूर्ण कर दिया है” (उप.), दूसरी ओर “प्रकृति ने स्वयं

ही शूद्रों के लिए क्षेत्र तैयार कर दिया।" (उप., पृ. २३६) "प्रकृति ने ही साम्य की स्थापना कर दी, सब जातियों के एक ही कार्य तथा एक ही अधिकार कर दिए।" (उप., पृ. २३७)

प्रकृति-अद्वैत की सीख है कि समाज में जग साम्य स्थापना के लिए परिस्थिति तैयार हो चुकी है, उसे विवेकशील जन स्वीकार करें। न करेंगे तो पुरानी व्यवस्था के साथ खुद भी मिट जाएंगे।

माया की व्याख्या करना मुश्किल है। हजार साल से यह व्याख्या बहुत कम लोगों की समझ में आई है।

यदि माया प्रवचना है तो ससार प्रवचना है, जीवन और साहित्य प्रवचना है। यदि माया ब्रह्म के आश्रित नहीं है तो सूर्य को उसकी किरणों से अलग करके देखना आवश्यक नहीं है। प्रकृति अद्वैत के अनुसार मूल तत्त्व एक है—द्रव्य। वह परिवर्तित होकर शक्ति बनता है, शक्ति परिवर्तित होकर ससार बनती है। यह संसार गतिशील है, उसकी गतिशीलता के—सामाजिक विकास के—वस्तुगत नियम है। मनुष्य विवेक से इन नियमों को पहचानता है। जो कट्टरपंथी हैं, वे इन नियमों को न पहचानकर विवेकशील जनो का विरोध करते हैं।

निराला का यह प्रकृति-अद्वैत उनके ब्रह्म वाले अद्वैत से ज्यादा भरा-पूरा, अधिक विज्ञानसम्मत, सामाजिक और साहित्यिक प्रगति को समझने के लिए अधिक उपयोगी है। माया और ब्रह्म के चिरन्तन अन्तर्विरोध से वह मुक्त है। समाज और साहित्य के प्रति निराला के क्रान्तिकारी दृष्टिकोण को वह तर्कसंगत ढंग से सार्थक सिद्ध करता है।

सामाजिक परिवर्तन और साहित्य

राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन की प्रगति के साथ साहित्य में भी व्यापक परिवर्तन हुए। हमारा प्राचीन साहित्य महान् था किन्तु आधुनिक साहित्य, अंग्रेजी तथा अन्य यूरोपीय भाषाओं के साहित्य से पिछड़ा हुआ हो, यह बात राष्ट्रीय आत्म-सम्मान के प्रतिकूल है। आधुनिक साहित्य को न केवल अंग्रेजी साहित्य के वरन् भारत के प्राचीन साहित्य के भी समकक्ष होना है। सामाजिक क्षेत्र में धार्मिक भेद-भाव, वर्णव्यवस्था का उत्पीड़न आदि सामन्ती अवशेष खत्म करके जैसे प्रगतिशील विचारक एक नये भारत का निर्माण करना चाहते थे, वैसे ही साहित्यिक क्षेत्र में दरवारी काव्य-परम्परा की सीमाएँ तोड़कर लेखक आधुनिक साहित्य को नये युग

की विचारधारा के अनुसार समृद्ध और समर्थ बना देना चाहते थे। रवीन्द्रनाथ ठाकुर को नोबेल पुरस्कार मिला, इससे लेखकों में नया आत्मविश्वास पैदा हुआ। पुराना साहित्य ही श्रेष्ठ नहीं है, नये साहित्य को विश्व-मान्यता प्राप्त हुई है, जो कार्य बंगला में हुआ है, वह अन्य भाषाओं में भी हो सकता है, इस भावना से प्रेरित होकर प्रथम महायुद्ध के बाद वाले युग में भारतीय लेखक साहित्य-रचना में प्रवृत्त हुए।

रवीन्द्रनाथ रहस्यवादी कवि के रूप में प्रसिद्ध हुए। हिन्दी के छायावादी कवि भी अपने को रहस्यवादी कहते थे। नये साहित्य के विरोधी कहते थे, ये सब संसार के माया-मोह में फँसे हुए हैं, शृंगार की कविताएँ लिखते हैं, इनमें कुछ दुश्चरित्र भी हैं, फिर भी ब्रह्मज्ञान छूटते हैं; वास्तव में ये सब भारतीयता के विरोधी हैं, कविता में ये जो भाव और विचार व्यक्त कर रहे हैं, वे यूरोप से उधार लिए हुए हैं या फिर बँगला की नकल हैं और चूँकि बँगलावालों ने खुद अंग्रेजी से बहुत-सा माल उधार लिया है, इसलिए हिन्दी की छायावादी कविता नकल की नकल है।

निराला ने इस विरोध का जवाब दिया। जिन मान्यताओं के आधार पर उन्होंने यह जवाब दिया, उनका गहरा सम्बन्ध उनके दार्शनिक चिन्तन से है।

रूप-रस-गंध वाला संसार सुन्दर है। कवि इसके सौन्दर्य का चित्रण करे या उसे माया समझकर उसकी तरफ से अपना ध्यान हटा ले ?

निराला ने साहित्य में शृंगार-वर्णन का औचित्य सिद्ध करने के लिए वैष्णव कवियों का सहारा लिया। हिंदी और बँगला के ये कवि भक्त थे, फिर भी उन्होंने नारी के सौन्दर्य की पूजा करके सिद्धि प्राप्त की। निराला मानते हैं कि उनकी यह शृंगार-साधना संन्यासी की साधना से भिन्न है, फिर भी “किसी अंश में भी इस शृंगार के साहित्य को वेदान्त साहित्य के उपलब्ध ज्ञान के मुकाबले में न्यून नहीं रखा।” (‘सुधा’, नवम्बर ‘२६; संपा. टि.—१)

यह तर्क उनके लिए था जो भक्तों की नैतिकता के कायल थे किन्तु निराला उस शृंगार के समर्थक न थे जो भोगमुक्त हो। भक्त कवि राधा-कृष्ण के शृंगार का वर्णन करते थे किन्तु प्रत्यक्ष रूप में स्वयं भोगी होने का दावा न करते थे। निराला की स्थिति इन भक्तों से भिन्न थी। वह स्वयं भोगी थे और भोग को उचित ठहराने के लिए उनके पास दार्शनिक युक्ति भी थी। संसार में विजय प्राप्त करने के लिए वीरता आवश्यक होती है। शृंगार भाव वीरता का विरोधी है। किंतु संसार में विरोधी गुण के अस्तित्व के बिना प्रगति असंभव है। इस तरह जो भाव वीरता का विरोधी जान पड़ता है, वह उसका प्रेरक और समर्थक भी बन सकता है।

निराला ने उन लोगों का मजाक उड़ाया जो शृंगार-रस के विरोधी थे, जो कवि-सम्मेलनों में शृंगार-रस की कविता सुनकर ‘अपने रासभ-रव द्वारा, चिरकाल के प्रतिष्ठित ब्रह्मचर्य की घोषणा करने लगते हैं,’ जो समझते हैं कि इस तरह की कविता सुनने भर से ‘देवियों के पाक दामन में सियाह धब्बे’ लग जाएँगे, इसलिए “धीर, शान्त, उज्ज्वल, नम्र ब्रह्मचारिणी कुमारियों और एक पति-व्रताचरण-

परायणा सुधा-श्राविणी साक्षात् लक्ष्मी-सरस्वतियों को, उनके धैर्य-स्तन का विचार कर स्थान ही स्थलित कर देने का महामंत्र दे डालते हैं।" निराला ब्रह्मचर्य सम्बन्धी परंपरागत धारणाओं का मखौल उड़ाते हैं; स्पष्ट ही यह वेदान्त की परिचित भूमि नहीं है।

फिर वह तर्क करते हैं कि "वीर-रस का विरोधी शृंगार-रस ही प्रतिक्रिया के रूप में अपने बाधु को सजग किए रहता है।" इस धारणा को पुष्ट करने के लिए वह उदाहरण प्रकृति से देते हैं, "जिस तरह दिन को सिद्ध करने के लिए रात्रि की आवश्यकता है और रात्रि को सिद्ध करने के लिए दिन की, उसी तरह वीर के लिए शृंगार की और शृंगार के लिए वीर की आवश्यकता है। यदि इनमें से एक न रहा तो दूसरा रह ही नहीं सकता। यही रहस्य है और यही सत्य है।"

यह सत्य वेदान्त के सत्य से भिन्न है, यह रहस्य रहस्यवाद के रहस्य (अथवा प्रकाश) से भिन्न है।

एक तर्क और है। गृहस्थों का धर्म त्यागियों के धर्म से भिन्न है किन्तु ज्ञान पर दोनों का समान अधिकार है। गृहस्थ संत-साहित्य से प्रभावित हुए किन्तु मुग्ध सर्प की तरह उन्होंने स्वतन्त्रता खो दी। इसका कारण यह है कि लोग ज्ञान-रहित कर्मों को गृहस्थ धर्म समझने लगे जैसे 'आग में घी जलाकर वायु-शोधन' करना। नवीन साहित्य 'जीवनीपाय को सरल तथा सुगम' करता है; वह 'संसार के लोगों को एक ही पदार्थ तथा ज्ञान के सूत्र से बांध सकता है।' स्वभावतः वह संत-साहित्य से भिन्न होगा। "संतों के जितने परित्यक्त विषय रहे हैं, उनमें भी मृत्यु तथा शिव को प्रत्यक्ष कर उनका चित्र अंकित कर सकता है।" ('सुधा', जुलाई '३०; संपा. टि.—४)।

यहाँ निराला संत-साहित्य से—और इसलिए वेदान्त से—नये साहित्य की भिन्नता सूचित करते हैं। जो संतों के परित्यक्त विषय थे, वे सब नया साहित्य में सत्य और शिव की प्रतिष्ठा के लिए अंकित हैं। वेदान्त और नये साहित्य में यह अन्तर है।

प्रकृति सुन्दर है, उसका सौन्दर्य साहित्य में चित्रण करने योग्य है। मनुष्य-जीवन है तो भोग भी है। जो कहते हैं कि कवि भोगी होकर ज्ञानी नहीं हो सकता, वे सिद्ध करें कि वे संसार में भोग के बिना जीवित हैं। रूप-रस-गंध-स्पर्श के संसार में रहना भी भोगी बनना है। यदि सच्चरित्रता का यह अर्थ किया जाय कि मनुष्य संसार से मुक्त होकर ब्रह्म में लीन हो गया, 'तो जो भी संसार में रहते हैं, वे दुश्चरित्र साबित हुए। "अनेक रस-रूपों को भोग करना, पाँच ज्ञानेन्द्रियों की भूमि में उतरकर पंच कर्मेन्द्रियों का सहारा लेना, अर्थात् चरित्रहीन होना है।" ('सुधा', अगस्त '३२; संपा. टि.—२) तर्क यह है कि वेदान्त की शुद्ध भूमि पर रहते हुए साहित्य-रचना संभव है ही नहीं।

प्रश्न रूप-रस-गंध के संसार के चित्रण का ही नहीं था, न शृंगार के सामान्य चित्रण का ही प्रश्न था। आदर्शवादी विचारक आपत्ति इस बात पर करते थे कि जो

भोगी हैं, वे अपने को ज्ञानी कहते हैं; साहित्य में पुण्य का, नैतिक आदर्शों का चित्रण होना चाहिए, ये कवि पाप का चित्रण करते हैं जो मनुष्य को पतन की ओर ले जाता है। इस सम्बन्ध में निराला ने लिखा कि केवल ब्रह्म उत्थान और पतन से परे है, “वह जीव-कोटि में नहीं आ सकता”; जहाँ तक जीव का सम्बन्ध है, “केवल उत्थान नहीं हो सकता, उसके साथ पतन लगा हुआ है।” (उप.) यहाँ वेदान्त के ब्रह्म को स्वीकार करते हुए भी निराला साहित्य को संसार से संबद्ध और वेदान्त की शुद्ध भूमि से दूर मानते हैं।

साहित्य में यथार्थ जीवन, यथार्थ मनुष्य का चित्रण होना चाहिए। जो लोग मनुष्य को खुदा या शैतान के रूप में देखते हैं वे अज्ञानी हैं। ये सब धर्म की रूढ़ भावनाएँ हैं। जब मनुष्यों ने ‘और भी बृहत् सत्य के लिए’ प्रयत्न किये, तब ये रूढ़ भावनाएँ मिट गईं। यदि मनुष्य के मुँह को पाप की स्याही रँग दे, तो उसका यथार्थ रूप न दिखाई देगा, “उसी तरह धर्म की सफेदी भी रँग देती है।” (‘सुधा’, नवम्बर ’३२; संपा. टि.—१) जहाँ कला है, वहाँ संसार अवश्य होगा, जहाँ संसार है, वहाँ पुण्य के साथ पाप, उत्थान के साथ पतन, सत् के साथ असत् अवश्य होगा। “केवल सत्साहित्य का समर्थन हो नहीं सकता। केवल सत्-सत् लिखने से सृष्टि अधूरी रह जाएगी, दूसरों को वह कभी जँच नहीं सकती, उसमें कला का अभाव रहेगा।” (उप.)

उन दिनों गांधीवाद से प्रभावित अनेक लेखक साहित्य में सदाचार की प्रतिष्ठा पर जोर दे रहे थे। दिल्ली में प्रान्तीय साहित्य सम्मेलन के मंच से प्रेमचन्द ने सदाचार की आवश्यकता पर भाषण दिया। ‘विशाल भारत’ ने—निराला के अनुसार, ‘आत्मपक्ष की पुष्टि’ के लिए—भाषण के अंश उद्धृत किए। इस आदर्शवाद का खण्डन करते हुए निराला ने लिखा, “ऐसा आदर्शवाद किसी भी सुबोध विचारक को मान्य न होगा। क्योंकि वह इस तरह का है—केवल खाओ, प्रकोष्ठ साफ़ न करो।” जो लोग प्राचीन भारतीय साहित्य को अपने आदर्शवादी चौखटे में जड़कर उसकी व्याख्या करते थे, उनसे असहमति व्यक्त करते हुए निराला ने लिखा, “भारत के साहित्यिक ऐसे आदर्शवादी नहीं थे, सीता, सती, राम, शिव आदि उच्च से उच्च चरित्रों में इसीलिए उन्होंने दाग दिखलाए हैं।” जो लोग वेदों और पुराणों का हवाला देकर आदर्श नैतिकता का चित्रण आवश्यक सिद्ध करते थे, निराला ने उनका भी विरोध किया। ऐसे लोगों में सनातनी और आर्य-समाजी दोनों थे। निराला ने वेदों और पुराणों की आदर्शवादी व्याख्या करने वालों के बारे में लिखा, “सनातनी और आर्यसमाजी दोनों पुराणों और वेदों के यथार्थ साहित्य से दूर हैं। क्योंकि दोनों के शब्द अपने-अपने साहित्य के विज्ञापन के शब्द हैं। जिनमें प्रतिकूल कुछ भी नहीं रहता, केवल अनुकूल, केवल फ़ायदे की बातें।” (उप.)

यही साहित्य में आस्तिक और नास्तिक वाला सवाल भी उठता है। आदर्शवादियों के अनुसार सारी नैतिकता का स्रोत है ईश्वर; जो नास्तिक है, वह अनैतिक

भी होगा। जिसे सत्साहित्य की सृष्टि करनी है, उसे नैतिक और आस्तिक होना चाहिए। निराला ने इस तर्क का उत्तर यह कहकर दिया कि “कलाकार के लिए नास्तिक और आस्तिक वाला सवाल नहीं” जो कलाकार है, वह आस्तिकता और भक्ति की कलाएँ जानता है। वह नास्तिकता की भी कलाएँ खींचता है।” (उप.)

जहाँ कला है, वहाँ सत् और असत् से मिश्रित जीवन की समग्रता है। जो साहित्यकार जीवन को उसकी समग्रता में न स्वीकार करेगा, उसकी कला भी अधूरी रहेगी। वास्तविक सत्साहित्य वही है जिसमें असत् भी है। निष्कर्ष यह कि “सत्साहित्य की सृष्टि के लिए जीवन की सभी दिशाएँ आवश्यक हैं, क्योंकि कोई गिर जाता है, तो उसके गिरने के कारण है, वे साहित्य के लिए उतने ही जरूरी हैं, जितने उठने वाले कारण।” (उप.)

यहाँ तक निराला ने भोग और त्याग, सत् और असत्, उत्थान और पतन में भेद किया किंतु इससे आगे बढ़ते हुए वह ऐसी तर्कभूमि पर पहुँचते हैं जहाँ सत् और असत् भिन्न होते हुए भी अभिन्न हो जाते हैं। यथार्थ को गहरी निगाह से देखने पर जो असुन्दर है, असत् है, पाप है, वह भी सुन्दर, ग्राह्य और जीवनदायी बन जाता है। लिखा है—“आत्मा से जब कि भले और बुरे का निराकरण नहीं हो सकता, एक ही आत्मा समुद्र में दोनों अमृत और विष की तरह मिले हुए है—तब उस विष की परिव्यक्त सघन नीलिमा भी राम की श्याम शोभा बनती है।” (‘सुधा’, १ अक्टूबर ’३३; संपा. टि.—१)

यूरोप में धार्मिक-नैतिक रूढ़ियों के विरुद्ध, शेक्सपियर से मैक्सिम गोर्की तक, साहित्य में जिस मानवतावाद का विकास हुआ, उसकी यह बहुत अच्छी, संक्षिप्त और तर्कसंगत व्याख्या है। प्रथम महायुद्ध के बाद प्रबुद्ध भारतीय साहित्यकार जिस लक्ष्य की ओर बढ़ रहे थे, उसका यहाँ स्पष्ट निर्देश है।

विरोधी गुणों के संघर्ष का द्वंद्व सिद्धान्त अपनाकर निराला ने साहित्य के सम्बन्ध में जो मान्यताएँ स्थिर की थी, वे आदर्शवाद की विरोधी और साहित्य में यथार्थवाद की पोषक थी। ससार को माया मानकर भी ये मान्यताएँ स्थिर की जा सकती थी, किन्तु उस स्थिति में निराला को स्वीकार करना पड़ता कि साहित्य में समाज और मनुष्य के मन का जो चित्रण किया जाता है, वह माया है। इस माया-चित्रण को सार्थक करने के लिए उनके पास एक तर्क भी है कि यदि सासारिक सौन्दर्य के चित्रण के साथ ब्रह्म-चर्चा भी कर दी जाय तो साहित्यकार को माया और राम दोनों प्राप्त हो जाएँगे। ‘मेरे गीत और कला’ में उन्होंने ‘जुही की कली’ की जो व्याख्या की है, उसमें उनकी ब्रह्म और माया को मिलाने वाली यह तर्कपद्धति देखी जा सकती है। “कली सोने से जगी हुई, प्रिय से मिली हुई, खिली हुई पूर्ण मुक्ति के रूप में, सर्वोच्च दार्शनिक व्याख्या-सी सामने आती है या नहीं, देखें” ‘तमसो मा ज्योतिर्गमय’ की काव्य में उतरी हुई यह तस्वीर है या नहीं, परीक्षा करें।”

किन्तु निराला यह अच्छी तरह जानते थे कि ‘जुही की कली’ जैसी रचनाओं में ‘सर्वोच्च दार्शनिक व्याख्या’ गौण है, मुख्य है शृंगार-वर्णन।

द्वंद्व-सिद्धान्त को अपनाकर उन्होंने जो साहित्य सम्बन्धी मान्यताएँ स्थिर कीं, वे उनके प्रकृति-अद्वैत के अनुकूल हैं। प्रकृति ही विभिन्न अवस्थाओं और रूपों में एकमात्र सत्य है, उसके सत्य होने से ही मनुष्य की समस्त सामाजिक-सांस्कृतिक कार्यवाही सार्थक होती है। उनके इस प्रकृति-अद्वैत से साहित्य-सम्बन्धी दो मान्यताएँ फूटती हैं। एक यह कि भाषा, साहित्य और सामाजिक जीवन में मनुष्य को ऐश्वर्य चाहिए, उसे पाने के लिए प्रयत्न करना चाहिए; दूसरी यह कि साहित्य और सामाजिक जीवन का लक्ष्य है मनुष्य के दुख दूर करना, सुखी मानव समाज की स्थापना करना। ये दोनों मान्यताएँ परस्पर-विरोधी हो, यह आवश्यक नहीं। मनुष्य के दुख दूर किए जाएंगे तो समाज भौतिक रूप से समृद्ध होगा ही। किन्तु निराला के चिंतन में ये दोनों मान्यताएँ परस्पर विरोधी होकर ही सामने आती हैं। कारण यह कि वह जानते हैं कि वह जिस ऐश्वर्य की बात कर रहे हैं, वह भावी समाज में प्राप्त होने वाला लक्ष्य नहीं, वर्तमान समाज-व्यवस्था में सुलभ होने वाला ऐश्वर्य है। यह ऐश्वर्य बड़े-बड़े राजाओं और जमींदारों को प्राप्त है। वर्तमान समाज में ऐश्वर्य प्राप्त करना है तो उन मानव-सम्बन्धों का औचित्य स्वीकार करना होगा जिनके रहते हुए ही यह ऐश्वर्य कुछ व्यक्तियों को सुलभ होता है। निराला का मन यह स्वीकार नहीं कर पाता, इसीलिए दोनों मान्यताएँ परस्पर टकराती हैं।

‘वंगाल के वैष्णव कवियों की शृंगार-वर्णना’ लेख में उन्होंने सोलह सहस्र ब्रजवालाओं के साथ एक ही कृष्ण की एक ही समय ‘संभोग, शृंगार क्रीड़ा’ को—“प्रकृति के राज्य में संसार के नेत्रों ने आज तक जितने आश्चर्यकर विषय प्रत्यक्ष किए हैं”, उनमें—सबसे अधिक विस्मयकर माना। इसे पुरुष और प्रकृति का विहार कहकर उचित सिद्ध किया जा सकता है किन्तु निराला भोग की सार्थकता या व्यर्थता पर विचार करते हैं; “अत्यंत सांसारिक घरातल पर, पुरुष और प्रकृति का ज्ञानमय विहार जहाँ छूट जाता है। शृंगार-रस प्रतिक्रिया रूप से वीर-रस को सजग किए रहता है, इस तर्क को विस्तार देते हुए आगे वह कहते हैं, “वीर्य की आवश्यकता क्यों है—भोग के लिए—चाहे राज्य-भोग हो या अन्य भोग, इसी तरह भोग या भंजन के बिना वीर्य भी नहीं बढ़ सकता... जो वीर है, वह भोगी अवश्य होगा।”

‘वर्तमान धर्म’ और उसकी टीका में देवताओं के सेनापति कार्तिक में वीर और शृंगार रसों का यही सहअस्तित्व दिखाया गया है। वह “बड़े ऐयाश होने पर भी कर्म द्वारा ऐयाश नहीं, क्योंकि आदर्श गृही वीर है। उनमें भोग की अतिशयता नहीं, गृही वीर वाला भोग है यद्यपि कल्पना में उसकी अतिशयता भी है।

‘वर्तमान धर्म’ की टीका में निराला ने प्रकृति को ‘ऐश्वर्य शक्ति’ भी कहा है। (प्रबन्ध प्रतिभा, पृ. १०६) जो ऐश्वर्यशक्ति है, उससे मनुष्य को ऐश्वर्य प्राप्त होना ही चाहिए। इस ऐश्वर्य में राज्यभोग प्रमुख है। वैष्णव कवियों वाले लेख में उन्होंने भोग की चर्चा करते हुए राज्यभोग का नाम लिया, वह इसी ऐश्वर्य शक्ति की ओर संकेत करता है। निराला की कल्पना में शृंगार-रस प्रतिक्रिया रूप से जिन

नायकों में वीर रस को सजग किए रहता है, वे सब राजा है, 'दो-एक आदर्श पुरुष महावीर और भीष्म की वाते और है।'

हिन्दी साहित्य को शक्ति चाहिए, यह ऐश्वर्यवाली शक्ति। किन्तु लेखक दरिद्र, जनता दरिद्र, भाषा भी दरिद्र ! कहते हैं, "हिंदी में एक जो सबसे बड़ी कमी है, वह है कथा-साहित्य में ऐश्वर्य-प्रदर्शन का अभाव। जिस तरह भाषा वैभव-विहीन है, उसी तरह भाव-प्रकाशन और चरित्र भी है। वे शक्ति के सौन्दर्य से किरणों के निर्झर की तरह नहीं चमकते।" ('सुधा', १६ नवम्बर '३३; संपा. टि.—१)

एक थे कालिदास जिन्होंने उपवन-वासिनी शकुंतला में सभ्यता के चरम विकास का ऐश्वर्य प्रदर्शित किया, दूसरे हैं हिंदी लेखक जो ग्राम्य जीवन के चित्रण से संतोष कर लेते हैं। कालिदास की शकुंतला सभ्य से सभ्य मनुष्य के हृदय पर अधिकार कर लेती है, इसकी वजह क्या है ?

"वजह वही, कालिदास सभ्यता के अन्तिम सोपान तक पहुँचकर वहाँ अपनी सत्ता को मिलाना जानते थे। आज हिंदोस्तान के वे गौरव के दिन नहीं रहे, इसलिए सर उठाते वक्त सर पर रखा हुआ सदियों की दासता का बोझ नीचे दबा देता है, और दुर्बल मनुष्य, शक्ति के अभाव के कारण, शक्तिवालों की बराबरी नहीं कर पाता—सर झुका लेता है—वे कमजोरियाँ फिर उस समुदाय पर सवार हो जाती हैं।" ('सुधा', अगस्त '३०; संपा. टि.—७)

कालिदास जिस सभ्यता के अन्तिम सोपान तक पहुँचे हैं, वह समृद्ध नगर-सभ्यता है। कालिदास से अधिक रसराज का सिद्ध कवि और कौन है ? वैंगला साहित्य में उच्च वर्गों के वैभव का चित्रण किया गया है। निराला कल्पना से वह सब साहित्य में लिखते हैं, उसी के अनुरूप भाषा में जगमगाहट पैदा करते हैं लेकिन हिंदीवाले कहते हैं, साहित्य जनता के लिए होना चाहिए, भाषा ऐसी होनी चाहिए कि सबकी समझ में आए। निराला तर्क करते हैं कि बड़े आदमियों के घर के साज-सामान, विलास के उपकरण गरीबों को सुलभ नहीं, फिर भी साहित्य में उनका वर्णन किया जाता है। ये सब "देश को उन्नत साबित करने के लिए सबसे जरूरी हो रहे हैं।" ('सुधा', अक्तूबर '३२; संपा. टि.—१) साहित्य गरीब जनता का चित्रण करके समृद्ध नहीं हो सकता।

निराला कहते हैं, "इतिहास में सम्राट और राजे-महाराजे ही रहते हैं, सर्व-साधारण नहीं। फिर भाषा-साहित्य के लिए सर्वसाधारण वाला कारण कहाँ तक सर्वमान्य कहा जा सकता है ?" (उप.)

ऐश्वर्यशक्ति वाले अद्वैत से जो भोग सम्बन्धी मान्यता फूटती है, उसकी यह चरम परिणति है। यह मान्यता इतिहास के सम्बन्ध में भ्रांतियाँ पैदा करने वाली, साहित्य में यथार्थवाद का विरोध करने वाली है।

इसके विपरीत दूसरी मान्यता है जो प्रकृति अथवा माया का सम्बन्ध मानव-करुणा से जोड़ती है, जिसके अनुसार इतिहास में राजाओं का ऐश्वर्य तो है किन्तु

उसका आधार जनसाधारण का उत्पीड़न है, इस मान्यता के अनुसार प्रगतिशील विचारक का लक्ष्य होना चाहिए सामाजिक क्रान्ति और उसी के अनुरूप साहित्य का विकास ।

‘अधिवास’ (१९२३) कविता में निराला गति का सम्बन्ध संसार से जोड़ते हैं । जहाँ ब्रह्म है, वहाँ गति नहीं है । जहाँ गति है, वहाँ संसार है, दैन्य है, मानव-करुणा है, माया है । निराला इस ‘माया’ को छोड़ नहीं सकते, भले ही ब्रह्म छूट जाय । अधिवास वहाँ है जहाँ गति रुक जाती है—किंतु जब तक कवि में करुणा विद्यमान है, तब तक यह गति कैसे रुक सकती है ? कवि ने ‘मैं’ शैली अपनायी है, दुखी को देखकर उसके हृदय पर दुख की छाया पड़ती है, वह उसे गले लगाता है और अपने को माया में फँसा हुआ पाता है,

फँसा माया में हूँ निरुपाय,

कहो, फिर कैसे गति रुक जाय ?

दुखी के प्रति करुणा का भाव उसकी ‘प्रगति’ को अनन्त कर देता है—गतिहीन ब्रह्म के बदले अनन्त गतिशीलता वाली प्रकृति से वह तादात्म्य स्थापित करता है, ब्रह्म छूट जाता है किंतु उसे इसका खेद नहीं,

छूटता है यद्यपि अधिवास,

किंतु फिर भी न मुझे कुछ त्रास ।

‘माया’ में फँसे हुए निराला की यह अक्षय मानव-करुणा उनकी क्रान्तिकारी विचारधारा का स्रोत है ।

भक्त ने स्वप्न में दर्शन देने वाले महावीर से पूछा, “ये गरीब मरे जा रहे हैं—इसके लिए क्या होगा ?” महावीर ने उत्तर दिया, “ये मर नहीं सकते, इनके लिए वही है, जो वहाँ के राजा के लिए है, इन्हें वही उभारेगा, जो वहाँ के राजा को उभारता है, तुम अपने में रहो, दूर मत जाओ ।” (‘भक्त और भगवान’, ‘सुधा’, दिसम्बर ’३४)

निराला को इस ब्रह्म से संतोष न होता था जो राजा को उभारता था और उसकी दीन प्रजा को भी उभारता था या उभार सकता था । ‘तुम अपने में रहो’ यह ज्ञान उनके विद्रोही मन को शान्त न कर पाता था ।

भारतीय जनता और साहित्यकारों में जो क्रान्तिकारी विचारधारा फैल रही थी, उसका कारण राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन की प्रगति ही नहीं, उसकी असफलता भी थी । सन् ३० के बाद जैसे-जैसे गांधीवादी नीति से यह आन्दोलन साम्राज्यवाद से सत्ता छीनने में असफल हुआ, वैसे-वैसे गांधीवाद को हटाकर उसकी जगह वामपंथी विचारधारा का प्रसार भी हुआ । हिन्दी साहित्य में प्रश्न उठा, साहित्य किसके लिए लिखा जाए ? अप्रैल, १९३४ के ‘विशाल भारत’ में बनारसीदास चतुर्वेदी का लेख ‘कस्मै देवाय’ प्रकाशित हुआ ।

निराला ने अब तक के अपने रचे हुए साहित्य पर निगाह डाली । उन्होंने देखा कि ‘जुही की कली’ में कला की पूर्णता है, वह श्रमिक जनता को ग्राह्य होनी

चाहिए। मजदूर को निरक्षर, दरिद्र मजदूर ही नहीं बने रहना है। वह भी सौन्दर्य चाहता है, साहित्य का आनन्द चाहता है। जहाँ जीवन की पूर्णता है, वहाँ निराला का साहित्य उसे अवश्य पसंद आएगा। श्रमिक जनता और साहित्य के सम्बन्ध पर विचार करते हुए निराला ने लिखा :

“मजदूर और साधारण लोगों का पक्ष क्यों लिया जाए, जब हम यह विचार करेंगे, तब इसी से उच्चता सावित हो जाएगी। मजदूरों का पक्ष इसीलिए तो लिया जाएगा कि मजदूरों के साथ न्याय हो, उन्हें पेट भर खाने को मिले, कष्ट के दिनों के लिए कुछ रखने को भी बच जाए, वे शिक्षित हों, समाज, देश, जाति तथा संसार के साथ मिलें, उससे सौहार्द करें। यहाँ इतने से ही देखिए, कला चढ़ती जा रही है—विकसित होती जा रही है, और बड़ी-से-बड़ी विशालता में परिणत। फिर यदि आज का कोई कवि या साहित्यिक प्रकृति की किसी साधारण वस्तु या विषय को इसी प्रकार परिपुष्ट करता हुआ कला का विकास दिखलाए, तो क्या आप ऐसा कह सकते हैं कि इस कार्य से आपके उस कार्य का साम्य न हुआ?” (‘सुधा’, १६ जून, ’३४; संपा. टि.—१)

मजदूर आन्दोलन का लक्ष्य है मजदूर को उसकी वर्तमान अवस्था से उत्कर्ष की ओर ले जाना। यही उत्कर्ष कला में है या होना चाहिए। इसलिए दोनों में कोई विरोध नहीं। यहाँ तक तो विरोध न होने की बात हुई। किन्तु इसके आगे एक प्रश्न है: छायावादी कवियों ने श्रमिक जनता और क्रान्ति के सम्बन्ध में जो कुछ लिखा है, उसे लोग क्यों भूल जाते हैं?

निराला ने प्रश्न किया: “फिर अगर आप विशेष (बल) मजदूर-पक्ष के ही विषय पर देते हों, तो क्या आप कह सकते हैं कि हिन्दी के आधुनिक कलाकारों का उधर ध्यान नहीं गया? आप जो इस भाव की धारा को हिन्दी में बहाना चाहते हैं, क्या आपको हिन्दी का आधुनिक साहित्य देखकर यह समझने का समय नहीं मिला कि यह धारा हिन्दी में नये युग के प्रारम्भ से बह रही है?”

निराला की टिप्पणी साहित्य को क्रांति से अलग नहीं रखती, न वह साहित्य को मजदूर-आन्दोलन की तात्कालिक आवश्यकताओं तक सीमित करती है। वह साहित्य में प्रकृति-वर्णन, कला के उत्कर्ष, साथ ही श्रमिक जनता की आशा-आकांक्षाओं और संघर्षों के चित्रण का समर्थन करती है। यहाँ प्रश्न उठता है, साहित्य और राजनीति का परस्पर क्या सम्बन्ध है? निराला राजनीति को साहित्य से निकालते नहीं हैं किन्तु साहित्य को अधिक व्यापक मानते हैं। लिखा है, “साहित्य का राजनीति के साथ उतना ही सम्बन्ध है, जितना साहित्य का उसके शाखा-साहित्य से। इससे अधिक महत्त्व एक साहित्यिक कार्यकर्ता उसे देगा तो साहित्य के सार्वभौमिक विचार से वह लक्ष्य से च्युत कहा जायगा। एक साहित्यिक की दृष्टि में किसी भी समय राजनीतिक की महत्ता साहित्य की महत्ता से ज्यादा नहीं रही।” (‘सुधा’, अक्टूबर ’३०; संपा. टि.—४) इसी दृष्टि से वह समाज में राजनीतिज्ञ और साहित्यकार के महत्त्व को तीलते हैं।

निराला जिस राजनीति का अकसर जिक्र करते हैं, वह क्रान्तिकारी राजनीति नहीं, सुधारवादी राजनीति है। इस सुधारवादी राजनीति को पूंजीपतियों का समर्थन प्राप्त है। बड़े-बड़े अखबार इस नीति का प्रचार करते हैं, उस नीति पर चलने वाले लोग नेताओं का गुणगान करते हैं। जो साहित्यकार इनके पिछलगुए हैं, वे धन और प्रतिष्ठा प्राप्त करते हैं, जो स्वतन्त्र विचार के हैं, साहित्य और समाज में धूल फाँकते हैं।

निराला ने संन्यासी की व्याख्या की कि जो सत्य को जनता तक पहुँचाए वह संन्यासी है। किन्तु 'सत्य' को जनता तक पहुँचाने का ठेका पूंजीपतियों के पास है। "सम्वाद-पत्रों के सहारे पूंजीपति ही ज्ञान देने वाले, 'सत्' से न्यास करने वाले, सत्य-संवाद प्रकाशित करने वाले बन गए। फलतः जो दल उनके साथ आया, उनके अधीन रहा, वह उन्हीं का प्रचार सत्य के तौर पर उद्देश सिद्धि के लिए करने लगा। इस तरह घात-प्रतिघातों से स्वार्थ का प्राधान्य लेकर दुनिया ही बदल गई। भारत दुनिया से बाहर नहीं, बल्कि विशेषता खोकर यूरोप के और भी अधीन है। अतएव अयोग्य के पीछे ही जोर से डंका बजाने वाला क्रम भी जारी हुआ।" ('सुधा', १ नवम्बर '३३ ; संपा. टि.—१) यह हुआ पूंजीवाद और राजनीति का सम्बन्ध। इस सम्बन्ध के कारण अयोग्य पुजता है, साहित्य में दलबन्दी पनपती है। जो नया लेखक है, वह अपने पैरों खड़ा नहीं हो सकता जब तक किसी गुट में शामिल न हो। निराला के अनुसार हिन्दी के ८० फीसदी साहित्यकार अपनी साहित्यकारिता का प्रमाण देने के लिए किसी बड़े साहित्यिक का डंका बाँघते हैं।

दूसरी ओर "यथार्थ साहित्य-निर्माता आज भी उसी प्रकार अपमान का भार रखे भुके हुए जाति, भाषा तथा साहित्य की ओर देखते-देखते चुपचाप सरस्वती के इंगित पर चले जा रहे हैं; कोई साथ नहीं; अक्षम, अज्ञान, रीतिवादग्रस्त असाहित्यिकों के विष-बुझे व्यंग्य-वाण सहते जा रहे हैं।" (उप.)

ऐसे साहित्यकारों के सामने दो ही रास्ते हैं, स्वयं झोंपड़ियों में रहते हुए वे दूसरों के विलास-वैभव के सपने देखें या फिर उनसे नाता जोड़ें जो उन्हीं की तरह अभावग्रस्त और अपमानित हैं। निराला इन दोनों रास्तों पर चले थे और उनकी जागरूकता का यह प्रमाण है कि वे इन दोनों रास्तों के बीच में जो फासला है, उसे पहचानते थे।

डलमऊ में कुल्ली भाट की पाठशाला में अछूत वालकों को देखकर निराला के बड़प्पन के भाव वैसे ही गायब हुए जैसे लखनऊ में हीवेट रोड के फुटपाथ पर पगली भिखारिन को देखकर हुए थे।

अन्तर्विरोध तो बहुत साहित्यकारों में होते हैं किन्तु उन्हें देखनेवाली निराला की सी साफ दृष्टि कम ही में होती है।

उचित है कि भारत के अभावग्रस्त, स्वाधीनचेता साहित्यकार क्रान्तिकारी सामाजिक आन्दोलनों का साथ दें। क्रान्ति और साहित्य के सम्बन्ध में निराला कहते हैं:

“क्रान्ति साहित्य की जननी है। नवीनता तभी पैदा होती है, और साहित्य का रथ कुछ कदम आगे बढ़ता है। इसे ही जीवन भी कहते हैं। ऋतु के बदलने पर जिस तरह पृथ्वी एक नये रूप से सजती है, उसी तरह क्रान्ति-जन्य नवीनता से साहित्य।” (‘सुधा’, फरवरी ’३५; संपा. टि.—१७) यह सही है कि समाज में ऐश्वर्य नहीं है, कम से कम उनके पास नहीं है जो दैनिक जीवन की साधारण आवश्यकताएँ भी पूरी नहीं कर सकते। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि लेखक कल्पना जगत् में घूमे और वहाँ विलास-वैभव के महल खड़े करे क्योंकि “उपन्यास वास्तविक जीवन के चित्र रखता है।” (टिप्पणी ‘उपन्यास साहित्य और समाज’ पर है।) समाज की स्थिति यह है : “जो दशा हमारे सामाजिक जीवन की है, उसमें दृश्यमान ऐसी कोई भी बात नहीं, जो सम्य-समाज के मुकाबले के चरित्र उपन्यास-लेखकों को दे सके।” किन्तु इस समाज में क्रान्तिकारी विस्फोट के लिए पर्याप्त सामग्री है। साहित्यकार चाहे तो आदर्शवादी रचनाएँ करें, विलास-वैभव के सपने देखे, साहित्य को काल्पनिक ऐश्वर्य से समृद्ध करें—

“या क्रान्ति की लहर उठाएँ, और खूबी से उसे बहाते चलें, जब तक समाज का नवीन रूप उसके अनुकूल न हो जाए। वर्तमान पीढ़ियों का जो मसाला समाज में है, वह भी उसे उड़ाने के लिए काफी है। ऐसी सक्षम रचनाएँ इस साहित्य को नया जीवन दे सकेंगी।” (उप.)

क्रान्ति की ओर उन्मुख प्रकृति-अद्वैत से जो दूसरी साहित्य-सम्बन्धी मान्यता फूटती है, वह यह है।

हिन्दी साहित्य : आन्तरिक संघर्ष

निराला के दार्शनिक विचार इस संसार से दूर किसी कल्पनालोक की उपज नहीं हैं, भारतीय समाज और हिन्दी साहित्य की यथार्थ समस्याओं से उनका बहुत गहरा सम्बन्ध है। उन्होंने धार्मिक रूढ़ियों, पौराणिक देवी-देवताओं के प्रति अन्ध-श्रद्धा, मूर्तिपूजा, साम्प्रदायिक भेदभाव, शूद्रों पर द्विजों के अत्याचार का विरोध किया, मनुष्यमात्र की समानता की घोषणा की और इस सारी कार्यवाही को उचित ठहराने के लिए दार्शनिक तर्क प्रस्तुत किए। अपनी क्रान्तिकारी दृष्टि से साहित्य की परिधि उन्होंने विस्तृत की, पुरानी संकीर्ण रूढ़ियाँ तोड़कर उन्होंने नये भावों और विचारों के आयात के लिए मार्ग प्रशस्त किया। यह सारी कार्यवाही किसी शान्तिपूर्ण, संघर्षहीन कल्पना जगत् में नहीं, हिन्दी संसार की ठोस, गतिशील,

संघर्ष मय परिस्थितियों में सम्पन्न हुई। अक्सर सामाजिक, दार्शनिक, राजनीतिक और साहित्यिक स्तरों पर निराला के विरोधी एक ही तरह के लोग थे। ऐसा होना स्वाभाविक था क्योंकि निराला सामन्ती समाज-व्यवस्था और उसकी तमाम सांस्कृतिक रूढ़ियों के विरोध में उठ खड़े हुए थे।

निराला से पहले साहित्य और समाज की पुरानी रूढ़ियाँ तोड़ने का काम भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, बालकृष्ण भट्ट और उनके समसामयिक लेखकों ने किया था। इन्होंने नये विषयों पर साहित्य-रचना आरम्भ की, विशेष रूप से गद्य का विकास किया किन्तु रीतिवादी परम्परा उनके युग में काफी दृढ़ बनी रही जिसका एक परिणाम यह हुआ कि कविता की भाषा ब्रज थी, गद्य की खड़ी बोली। बीसवीं सदी के प्रारंभिक दो दशकों में महावीरप्रसाद द्विवेदी, मैथिलीशरण गुप्त आदि के प्रयत्न से रीतिवादी धारा और कमजोर हुई, कविता में खड़ी बोली प्रतिष्ठित हुई, गद्य का और अधिक विकास हुआ। इस समय के अधिकांश लेखकों की सामाजिक चेतना—गांधी युग से पहले के—पूँजीवादी उदारपंथ की सीमाओं के भीतर काम करती है। यह उदारपंथ एक ओर देश की वन्दना करता है, दूसरी ओर जार्ज पंचम की स्तुति करता है, पौराणिक देवी-देवताओं के प्रति आस्थावान् है। वह जाति-पाँति का विरोधी है किन्तु आदर्श रूप में वर्णव्यवस्था का समर्थक भी है। वह राष्ट्रीय एकता में विश्वास करता है किन्तु हिन्दू सभ्यता, मुस्लिम सस्कृति उसके लिए दो अलग इकाइयाँ हैं। भाव-बोध की दृष्टि से वह उपयोगितावाद का कायल है; साहित्य से स्पष्ट शिक्षा मिले, उसमें आदर्श चरित्र हों, नैतिक उपदेश हो, भाषा सरल और सुबोध हो, यह उसकी माँग है।

सन् '२० के बाद राष्ट्रीय आन्दोलन के प्रसार के साथ छायावादी साहित्य का विकास होता है। गांधीवादी राजनीति पर पुराने उदारपंथ का काफी गहरा असर है यद्यपि वह उस असर को कम भी करती है, राष्ट्रीय आन्दोलन को पहले से अधिक व्यापक बनाकर समाज की रूढ़ियों को तोड़ने और नये साहित्य को रचने की प्रेरणा भी देती है। किन्तु भाव-बोध की दृष्टि से सरल सुबोध भाषा में उपयोगी साहित्य ही उसके लिए उच्चकोटि का साहित्य है।

राष्ट्रीय आन्दोलन गांधीवादी राजनीति तक सीमित नहीं है। वह जनता के नये स्तरों को आन्दोलित करता है, संघर्ष के नये तरीके अपनाता है, गांधीवाद से हटकर, नई विचारधाराओं से प्रेरित होकर वह समाज में आमूल परिवर्तनों की माँग करता है। विशेष रूप से सन् '३० के बाद उसमें यह परिवर्तन लक्षित होता है।

गांधीवादी स्वाधीनता आन्दोलन के प्रतिनिधि कवि हैं मैथिलीशरण गुप्त। सन् '२० से पहले की पूँजीवादी उदारपंथी मान्यताएँ ओढ़े हुए वह सन् '२० के बाद वाले युग में पदार्पण करते हैं और अपने नये-पुराने कृतित्व के बल पर राष्ट्र-कवि की प्रतिष्ठा पाते हैं।

निराला एक सीमा तक गांधीवाद के साथ है, उस सीमा तक जहाँ गांधीवाद

वर्णव्यवस्था, हिन्दू-मुस्लिम भेदभाव, अंग्रेजों की दासता का विरोधी है। किन्तु निराला समाज में जिस आमूल परिवर्तन के पक्षपाती है, वह गांधीवाद की सीमाएँ नहीं स्वीकार करता। वह चोटी और दाढ़ी को मिलाकर नहीं, दोनों का सफाया करके—हिन्दू धर्म और इस्लाम, दोनों की साम्प्रदायिक रूढ़ियों को मिटाकर—सामान्य मानवता की भूमि पर हिन्दू-मुस्लिम एकता के समर्थक हैं। हरिजनों का मन्दिर-प्रवेश उनके लिए काफी नहीं है; वह मूर्तिपूजा के ही विरोधी हैं, उन सन्तों की तरह जिन्होंने मन्दिर में मूर्तिपूजन के अधिकार के लिए न लड़कर देवता और मूर्ति दोनों का वहिष्कार करके निर्गुण ब्रह्म की साधना की। निराला के लिए पूंजीपति जनता के धन के संरक्षक नहीं है, वे जनता के शोषक हैं जो राजनीतिज्ञों और साहित्यकारों दोनों को अपनी धुन पर नचाते हैं। अंग्रेजी राज से मुक्ति पाने के लिए निराला जमींदार-विरोधी किसान-संघर्षों को अनिवार्य समझते हैं; गांधी-वाद इस तरह के वर्ग-संघर्ष को भारतीय संस्कृति का विरोधी मानता है।

कोई आश्चर्य नहीं कि रीतिवादी आचार्यों से लेकर गांधीवादी अथवा अराजकतावादी पत्रकारों तक हिन्दी लेखकों का बहुत बड़ा दल, निराला के विरोध में संगठित हो गया। छायावादी लेखकों में निराला का विरोध सबसे अधिक हुआ, इसका कारण यह था कि स्वाधीनता आन्दोलन की वे तमाम प्रवृत्तियाँ जो गांधी-वाद की सीमाएँ तोड़कर आगे बढ़ रही थी, निराला में केन्द्रित हो गई थी। इसके साथ ही उनकी साहित्यिक अभिरुचि में वह सब कुछ था जो सरल सुबोध भाषा में लिखे हुए राष्ट्रीय उद्बोधनों और नैतिक उपदेशों की सीमाएँ पार कर जाता है।

पद्मसिंह शर्मा बिहारी सतसई के टीकाकार, रीतिवादी धारा के प्रतिनिधि आलोचक, हाली और अकबर के प्रशंसक, हाली के अनुकरण पर मैथिलीशरण गुप्त को भारत-भारती की रचना के लिए प्रेरित करने वाले, हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के सभापति, छायावाद के परम विरोधी आर्यसमाजी विद्वान् थे। उनका चिन्तन, रसग्रहण एक ऐसे तर्कसम्मत, बौद्धिक नहीं, बुद्धिमानी के स्तर पर होता था कि शास्त्र की रेखा लाँघकर कोई नया विचार वहाँ घुस न पाता था। काव्य में उदात्त क्या है, इसकी पहचान न हो सकती थी। पद्मसिंह शर्मा हाली के प्रेमी थे, निराला गालिव के। हाली स्पष्ट कथन की भूमि पर विचरण करने वाले कवि हैं, गालिव गहरे गीता लगाने वाले। पद्मसिंह शर्मा को न रवीन्द्रनाथ पसन्द थे, न निराला, पंत भी नहीं।

महावीरप्रसाद द्विवेदी मैथिलीशरण गुप्त की भांपा सँवारते थे, गोपालशरण सिंह को हिन्दी का श्रेष्ठ कवि मानते थे, रवीन्द्रनाथ की कविता उनके पत्ते न पड़ती थी, छायावादी कविता के वह विरोधी थे क्योंकि निराला-पंत-प्रसाद अपने विरोध से नहीं, अपने कृतित्व से वह साफ-सुथरा महल ढहा रहे थे जिसे इतनी लम्बी साधना के बाद उन्होंने खड़ा किया था।

रामचन्द्र शुक्ल भौतिकवादी विचारक हैकेल की पुस्तक 'विश्व प्रपंच' के

अनुवादक, उसके भूमिका लेखक, भौतिकवादी दार्शनिक लॉक से प्रभावित होनेवाले ऐडीसन के आलोचना-सिद्धान्तों को आत्मसात् करने वाले, तुलसी और जायसी के प्रेमी, लोक-संग्रह पर बल देने वाले, रहस्यवाद के विरोधी होने पर भी विचार-धारा में बहुत जगह महावीरप्रसाद द्विवेदी और पद्मसिंह शर्मा से दूर और निराला तथा प्रसाद के निकट थे। अनेक दृष्टियों से विचारधारा में प्रगतिशील होने पर भी, शुक्ल जी भावबोध की उसी दुनिया में रहते थे जिसके सम्राट् महावीरप्रसाद द्विवेदी थे।

वनारसीदास चतुर्वेदी अराजकतावादी थे, गांधीजी के भी परम भक्त थे, पद्मसिंह शर्मा और महावीरप्रसाद द्विवेदी उनके लिए साहित्य में उच्चतम शिखर थे जैसे राजनीति में महात्मा गांधी। वह रवीन्द्रनाथ के प्रति अत्यन्त श्रद्धालु थे किन्तु गुरुदेव के काव्य में उन्हें रस न मिलता था। वह ब्रज भाषा काव्य के प्रेमी थे और आधुनिकों में श्यामसुन्दर खत्री की रचनाएँ उन्हें बहुत प्रिय थी। निराला का विरोध संगठित करने में उनकी भूमिका अद्वितीय थी।

इन थोड़े से नामों की चर्चा से निराला के विरोध की दिशा, संघर्ष में टकराने वाली विचारधाराओं, इन विचारधाराओं की पोषक सामाजिक शक्तियों, साहित्यिक अभिरुचियों की भिन्नता का पता लग जाएगा। संक्षेप में निराला न केवल सामन्ती व्यवस्था, उसकी विचारधारा और उसकी साहित्यिक अभिरुचि से टकराए थे वरन् भारतीय पूंजीवाद, उसकी दुलमुलकीन सामाजिक विचारधारा और उसकी कुंठित साहित्यिक अभिरुचि से भी टकराए थे।

अनेक गांधीवादी विचारक रीतिवाद के विरोधी इसलिए थे कि उसमें शृंगार की अतिशयता थी, समाज के लिए उपयोगी विचारों की कमी थी। निराला रीतिवाद का विरोध इसलिए नहीं करते कि उसमें शृंगार अधिक है; उनके विरोध का कारण यह है कि उसमें शृंगार का उत्कर्ष नहीं है। कालिदास, रवीन्द्रनाथ, बर्द्धसर्वथ और पंत की रचनाओं से नारी-सौन्दर्य के चित्र देकर वह रीतिवादी सौन्दर्यबोध की तुलना में शृंगार के वास्तविक उत्कर्ष का समर्थन करते हैं। ('सुधा', नवम्बर १९२६; संपा. टि.—११) बंगाल के वैष्णव कवियों में शृंगार का जैसा उदात्त चित्रण है वैसा देव, बिहारी, मतिराम के यहाँ नहीं मिलता। (बंगाल के वैष्णव कवियों की शृंगार वर्णना, 'माधुरी', अगस्त-सितम्बर, १९२८) रीतिवादी शृंगार-वर्णन में चमत्कार-प्रेम अधिक, सौन्दर्य-प्रेम कम है। रवीन्द्रनाथ रस में डूबते हैं, बिहारी तटस्थ रहते हैं; "बिहारी चित्रण कुशलता दिखाने की फिक्र में रहते हैं, परन्तु रवीन्द्रनाथ अपने विषय में मिल जाते हैं।" (कविवर बिहारी और रवीन्द्र; चाबुक, पृ. १७) हिन्दी आलोचना की सीमाएँ वास्तव में रीतिवाद की सीमाएँ हैं, इसलिए "केवल रस अलंकार और नायिका-भेद की सीढ़ियों से चढ़ना-उतरना काव्य-ज्ञान का प्रकृष्ट परिचय नहीं।" ('सुधा', जुलाई '३३; संपा. टि.—१)

महावीरप्रसाद द्विवेदी और रामचन्द्र शुक्ल भी रीतिवाद के विरोधी हैं किन्तु

उनके और निराला के रीतिवाद-विरोध में अन्तर है। वे उस उदात्त शृंगार के कायल नहीं जो निराला को प्रिय है। 'नग्न सौन्दर्य की ज्योति में अदलीनता की जरा भी सियाही नहीं लग पाई', वंगाल के वैष्णव कवियों में शृंगार का यह उत्कर्ष द्विवेदीजी या शुक्लजी का आदर्श नहीं। द्विवेदीजी शृंगार रस के प्रेमी थे किन्तु साहित्यालोचन में अपनी वह अभिरुचि नियन्त्रित किए रहते थे। शुक्लजी प्रकृति के सौन्दर्य पर तो मुग्ध हो लेते थे, नारी के सौन्दर्य को साधारणतः लोकमंगल की भावना का विरोधी समझते थे। इस तरह रीतिवाद का विरोध करते हुए भी द्विवेदी-शुक्ल और निराला में अपना अन्तर्विरोध था। पद्मसिंह शर्मा से ऐसा द्विधा-सम्बन्ध न था। उनसे खुली टक्कर थी; "कुछ विहारी की कल्पना है, उस पर पद्मसिंह जी भी कल्पना लड़ाते हैं। बहुत जगह चमत्कार पैदा करने में विहारी से जो कुछ कोर-कसर रह जाती है उसे पद्मसिंह जी पूरा कर देते हैं।" (चावुक, पृ. १७)

निराला के लिए शृंगार मनोरंजन का साधनमात्र नहीं है। वह काव्य में शृंगार की ऐसी अभिव्यंजना चाहते हैं कि कुछ समय के लिए पाठक की चेतना मूर्च्छित हो जाए। यह स्वच्छन्दतावादी कवियों के प्रवल भावोद्गार की आकांक्षा नहीं है; यह सघन ऐन्द्रिय अनुभूति की चाह है जो कुछ विशिष्ट स्वभाव के कवियों में मिलती है। निराला ने विद्यापति के लिए लिखा था, "भावुकता की मादक शक्ति विद्यापति में भी है, बड़ी ही तीव्र, जैसे नागिन का जहर।" ('माधुरी', अगस्त-सितम्बर '२८) नागिन के जहर का ऐसा आकर्षण न रीतिवादी कवियों में है, न निराला के समकालीन दूसरे छायावादी कवियों में। इससे तुलनीय है परिमल के सम्बन्ध में निराला का वह वाक्य जो उन्होंने पत को लिखा था, "‘पल्लव’ से कोई हानि नहीं, भय भी नहीं, बल्कि आनन्द ही है; पर ‘परिमल’ कभी-कभी, किसी-किसी वन्य झाड़ के जिस चटखारे से निकलता है, दिमाग ही फूँक जाता है, अस्वस्थ भी कर देता है।"

रीतिवाद में ऐन्द्रियता यथेष्ट है किन्तु उसमें वह तीव्रता नहीं जिसका उल्लेख निराला ने विद्यापति की चर्चा में किया है। रीतिवाद में रस है किन्तु उसमें वह गहराई नहीं जो कबीर, तुलसी, मीर और गालिव में है। ('सुधा', नवम्बर '२६; सपा. टि.—१०) रीतिवाद में चित्र हैं, भाव है, पर दोनों में उच्च स्तर पर सामंजस्य नहीं है। निराला के लिए रूप-रस-गन्ध अभिन्न रूप से मनुष्य के भावों से जुड़े हुए हैं। सुन्दर वस्तु देखकर मन में जो भावात्मक प्रतिक्रिया होती है, वह एक तरह का नशा है। 'रूप, रस, शब्द, गन्ध और स्पर्श द्वारा जिस प्रकार की भावना हृदय में प्रवेश करती है, उस समय मनुष्य के मस्तिष्क में उसी प्रकार का नशा छा जाता है।' ('कला के विरह में जोशी वन्धु', प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १६८) निराला रस, ध्वनि, अलंकार के विरोधी नहीं; उनके लिए कविता में इनका उपयोग चमत्कार, प्रदर्शन के लिए नहीं, भाव और चित्र के उत्कर्ष के लिए होता है। कला की पूर्णता में इनका उचित सामंजस्य होना चाहिए। 'जुही की कली' में

“केवल अलंकार, रस या ध्वनि नहीं, उनका समन्वय है। इस तरह एक कला पूर्ण हुई है।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २६०)

स्वभावतः निराला का यह दृष्टिकोण न केवल रीतिवादी सौन्दर्यबोध का विरोधी है वरन् पूँजीवादी नैतिकता और उपयोगितावाद का भी विरोधी है। प्रत्येक साहित्य में ऐसे लोग मिलेंगे जो “स्थूल उपयोगितावाद से साहित्य के उत्कर्ष का अन्दाज़ा लगाते हैं। वे कहते हैं, जिस साहित्य में जनता के हित की जितनी शक्ति है, कसौटी में वह उतना ही खरा, उतना ही उपयोगी और उतना ही मूल्यवान है।” (‘सुधा’, जून ’३३; संपा. टि.—१) निराला को यह कसौटी स्वीकार नहीं, स्थूल उपयोगितावाद के बदले वह साहित्य की सूक्ष्म उपयोगिता स्वीकार करते हैं। वह साहित्य में क्रान्तिकारी विचारधारा के समर्थक हैं, क्रान्तिकारी विचारधारा के साथ उत्कृष्ट सौन्दर्यबोध भी उन्हें प्रिय है।

अनेक स्थलों पर वह इस रोमांटिक दृष्टिकोण का समर्थन करते हैं कि कवि को तल्लीन होकर विषय का चित्रण करना चाहिए। रवीन्द्रनाथ महान् हैं क्योंकि ‘विहारी को सदा अपने कवि होने का ज्ञान बना रहता है—विहारी खुद नायिका नहीं बन जाते’, जबकि रवीन्द्रनाथ ‘अपने विषय में मिल जाते हैं।’ (चाबुक, पृ. १६-१७) उपन्यासकार तब तक अपनी कला में सफल नहीं हो सकता जब तक वह उस सभ्यता की ‘श्री तथा शोभा में स्वयं आत्मविस्मृत नहीं हो जाता’ जिसका वह चित्रण कर रहा है; ‘केवल दर्शक की तरह दूर रहकर एक दूसरे वायुमंडल में साँस लेकर, तटस्थ रहकर उसके चित्रों को सफलता से खींचना चाहता है, तब तक प्रायः वह असफल ही होता है।’ (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २२३) निराला तटस्थता का विरोध करते हैं, आत्मविस्मृत होकर चित्रण करने की सलाह देते हैं। रचना गद्य की हो चाहे पद्य की, आत्मविस्मृत होकर लिखना सफलता के लिए आवश्यक है। स्वच्छंदतावादी लेखकों में साधारणतः जैसा दृष्टिकोण मिलता है, वैसा ही यहाँ निराला का है।

जैसे ब्रह्म और शक्ति को लेकर निराला में दो तरह की धारणाएँ हैं, वैसे ही साहित्य में इस आत्मविस्मृत होकर लिखने के आदर्श को लेकर भी दो धारणाएँ हैं। यह आत्मविस्मरण भाव-विह्वलता की विशेषता है; जो आत्मविस्मरण का समर्थक है, वह साहित्य को भावोच्छ्वास भी मानता है। निराला की मेधा इतनी समर्थ है, उनका विवेक इतना जाग्रत है कि वह काव्य को भावोच्छ्वास मानने को तैयार नहीं। साहित्य में आलोचना के महत्त्व की चर्चा करते हुए निराला ने भावोच्छ्वासमात्र वाली कविता का विरोध करते हुए लिखा, “हृदय का महत्त्व लेकर निकलने वाली कविता भी यदि विचार और शृंखला से संबद्ध नहीं तो शैशव-संलाप की तरह भावोच्छ्वासमात्र है, उससे साहित्य को कोई बड़ी प्राप्ति नहीं हो सकती।” (‘सुधा’, जुलाई ’३३, संपा. टि.—१)

इस वाक्य में ‘शैशव-संलाप’ शब्द ध्यान देने योग्य है। टी. एस. इलियट ने शेली की रचनाओं से ‘ऐडोलेसेंट’ मन का सम्बन्ध सन् ’३३ में जोड़ा था। निराला

ने भी शैशव-संलाप की बात सन् '३३ में लिखी थी। उलियट की बात प्रसिद्ध हुई; निराला की बात दबी रह गई। सिद्ध यह हुआ कि निराला भावोच्छ्वास वाली छायावादी काव्यधारा की कमजोरी पहचानते थे। काव्योत्कर्ष के लिए भावगरिमा के साथ विचार और शृंखला के महत्त्व पर बल देते थे। आत्मविस्मृति की जगह यह तटस्थता की स्वीकृति है। यहाँ देश-विदेश के अनेक रोमांटिक कवियों से उनका दृष्टिकोण भिन्न था। छायावादी कवियों के आपसी मतभेद का विचारधारा-सम्बन्धी कारण यहाँ स्पष्ट देखा जा सकता है।

निराला काव्य में भावों का अस्तित्व स्वीकार करते थे किन्तु रीतिवादी और सामान्य छायावादी धरातल से भिन्न स्तर पर। उनके लिए विशुद्ध भाव की सत्ता न थी। रामचन्द्र शुक्ल की तरह वह भाव से इन्द्रिय-बोध—मनुष्य के रूप-रस-गंध-स्पर्श-शब्द-सम्बन्धी अनुभव—को संबद्ध मानते थे। इन्द्रियबोध की सघनता के साथ वह भावों की तीव्रता आवश्यक समझते थे। यहाँ तक कि देश के नहीं तो विदेश के कई रोमांटिक कवि उनका साथ देते। किन्तु इससे आगे बढ़कर वह साहित्य में परस्पर-विरोधी भावों की सत्ता स्वीकार करते थे। 'वीररस का विरोधी शृंगार-रस ही प्रतिक्रिया के रूप से अपने शत्रु को सजग किए रहता है।' ('माधुरी', अगस्त-सितम्बर '२८) ससार के रंगमंच पर जीव-जन्तु 'मधुर और भीषण कल-रवोद्गारों से' अभिनय करते हैं। (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६३) स्वामी विवेकानन्द की कविता का अनुवाद नाचे उस पर श्यामा प्रकाशित करते हुए निराला ने उस पर टिप्पणी लिखी, "इस कविता में यथाक्रम कोमल और कठोर भावों के चित्र दिखलाए गए हैं। कोमलता सभी चाहते हैं, परन्तु कठोर भाव कोई नहीं चाहते, सब उससे दूर रहना चाहते हैं। परन्तु यदि कोमलप्राणता दारिद्र्य, दुःख, रोग, व्याधि आदि देखकर भयविल्लस होती हो, तो वह कोमलता वास्तव में दुर्बलता और कापुरुषता है। उसे दूर कर सदा मृत्यु को भरबाँह भेंटने के लिए तैयार रहना ही वीरत्व और मनुष्यत्व है।" ('समन्वय', आपाढ़, संवत् १९८१)

रोमांटिक कविता में—कविता से अधिक रोमांटिक काव्य-सिद्धान्त में एक तरह के भाव व्यक्त करने पर जोर दिया जाता है। आई. ए. रिचार्ड्स ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'प्रिंसिपिल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में इस धारणा का खंडन करते हुए अनेक भावों के, परस्पर-विरोधी भावों के भी, संगठन का महत्त्व प्रतिपादित किया। रिचार्ड्स की यह पुस्तक सन् '२४ में प्रकाशित हुई थी; संयोग की बात, निराला ने ऊपर की टिप्पणी सन् '२४ में लिखी थी।

आई. ए. रिचार्ड्स ने अरस्तू के कथासिद्धांत से विरोधी भावों के संतुलन का सिद्धान्त जोड़ा। आदर्श है मन की शांति, भावों के विरोध का शमन। निराला का उद्देश्य है गति; विरोधी भावों के सह-अस्तित्व से क्रान्तिकारी प्रेरणा का जन्म।

हिन्दी में जिस समय कोमलकान्त पदावली की धूम थी, उस समय निराला ने कोमलता के साथ परुषता की आवश्यकता पर बल दिया। छायावादी कवियों के आपसी मतभेद का यह दूसरा वैचारिक कारण था।

समस्त रीतिवादी और स्वच्छंदतावादी कवियों की लोक छोड़कर निराला ने एक नया सिद्धान्त प्रतिपादित किया कि जहाँ कविता में भाव न हों, सुन्दर चित्रण न हो, केवल ऊँचे दर्जे की चिन्तन-प्रक्रिया हो, केवल विचार हो, वहाँ भी श्रेष्ठ काव्य, सरस काव्य सम्भव है। आधुनिक साहित्य समस्या-मूलक है, उसमें अनेक समस्याओं का विवेचन होता है। मानना होगा कि यह विवेचन बहुत लोगों को अच्छा लगता है, सरस मालूम होता है, इसलिए साहित्य में 'विवेचना-रूपी रस' भी है। ('सुधा', १ अगस्त '३४; संपा. टि.—३) काव्य में विचारों के महत्त्व पर किसी छायावादी कवि ने इतना जोर नहीं दिया जितना निराला ने।

जो व्यक्ति चिन्तन का महत्त्व स्वीकार करता है, वह गद्य और आलोचना का महत्त्व भी स्वीकार करेगा। काव्य को गद्य से श्रेष्ठ मानना अनेक देशों की सामान्य साहित्यिक परम्परा है। पुराने ज़माने में जो लोग गद्य लिखते थे—बाण-भट्ट से लेकर वाल्टर पेटर तक—उनका प्रयत्न यह रहता था कि उसमें वैसा ही चमत्कार पैदा करें जैसा काव्य में सुलभ था। अनेक आधुनिक हिन्दी लेखक अंग्रेजी शब्दावली का अनुसरण करते हुए कविता और कहानी को तो रचनात्मक (क्रिएटिव) साहित्य मानते हैं, आलोचना को अरचनात्मक ! निराला का दृष्टिकोण यहाँ भिन्न है।

आलोचना के महत्त्व के बारे में निराला कहते हैं, "आलोचना साहित्य का मस्तिष्क है। अतः साहित्य के विकास का श्रेय अनेक अंशों में उसे ही प्राप्त है।" ('सुधा', जुलाई '३३; संपा. टि.—१) आलोचना का महत्त्व अस्वीकार करने के बदले निराला ने समकालीन हिन्दी आलोचना की सीमाएँ बतलाई, उसे रस, अलंकार, नायिकाभेद की गलियाँ छोड़कर यथार्थ जीवनदर्शन की विस्तृत भूमि पर आने को कहा। उपर्युक्त वाक्यों के बाद उन्होंने भावीच्छ्वास वाली कविता का जो विरोध किया है, उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि आलोचना-कार्य कवि-कर्म का ही अभिन्न अंग है। 'आलोचना साहित्य का मस्तिष्क है' इसलिए कविता को शैशव-संलाप की स्थिति से बचाने के लिए 'विचार और शृंखला' आवश्यक है। 'हृदय का महत्त्व लेकर निकलने वाली कविता' काफी नहीं है; मस्तिष्क का महत्त्व लेकर निकलने वाली आलोचना आवश्यक है। आलोचना और भाव-प्रकाशन एक ही साहित्यिक कर्म—रचना—के अन्तर्गत है।

निराला की दृष्टि में मेधा, विवेक, चिन्तन का ऐसा महत्त्व है कि वह चाहते हैं कि आदर्श आलोचक आदर्श कवि से अधिक समर्थ हो। कहते हैं, "काव्य की वारीकियाँ समझने के लिए आलोचक को कवि से अधिक समर्थ होना चाहिए।" ('सुधा', अगस्त '३२; संपा. टि.—१) इसी के अनुरूप गद्य का महत्त्व है। कविता में प्रचलित और लोकप्रिय कोमलकान्त पदावली से गद्य की भाषा का भेद करते हुए निराला ने लिखा था, "कविता की भाषा से मनोरंजन तो होता है परन्तु वह जीवन-संग्राम के काम की नहीं होती। दूसरे कविता-प्रिय मनुष्य कल्पना-प्रिय हो जाता है। उससे काम नहीं होता।" ('भाषा की गति और हिन्दी की शैली',

‘सम्बन्ध’, आश्विन १९८०) निराला ने कविता की विशेष शब्दावली का सम्बन्ध कल्पना से जोड़ा है। कोमलकान्त पदावली की सजावट कल्पनाशीलता से जुड़ी हुई है। कल्पना के गूँ गाते रोमांटिक कवि अधाते नहीं। निराला सन्, ’२३ में कह रहे हैं कि कल्पना अपने में काफी नहीं है; काम करना है, इसलिए उस भाषा का व्यवहार करना चाहिए जो जीवन संग्राम में काम की हो। कल्पना और यथार्थ में इसी तरह भेद करते हुए उन्होंने सन् ’३० में लिखा कि हिन्दी में कल्पना प्रबल है, वास्तविकता कम है; अंग्रेजी में यथार्थवादी साहित्य का विकास हुआ, ‘यह समय भाषा-साहित्य में तब आता है, जब जाति अत्यन्त कर्मठ होती है’, जब स्वप्नों के प्रभात का सब स्वर्ण दुपहर की धूप में गल जाता’ है। (‘सुधा’, जनवरी ’३०; संपा. टि.—६)

आलोचना, गद्य, कर्मठता, जीवन-संग्राम—ये सब निराला के चिन्तन में परस्पर सम्बद्ध हैं। कल्पना की अतिशयता, कोमलकान्त पदावली, आत्मविस्मृति—ये सब भी परस्पर सम्बद्ध हैं। एक छायावाद का सबल पक्ष है, दूसरा निर्बल। निराला के चिन्तन में दोनों पक्ष हैं, दोनों में द्वंद्व है किन्तु अनेक स्थलों पर निर्बल पक्ष की भर्त्सना करते हुए वह सबल पक्ष को ही स्वीकार करते हैं।

निराला के लिए आलोचना और कविता की भाषा में मौलिक अन्तर नहीं है। कविता जब कल्पनालोक छोड़कर जीवन-संग्राम के निकट आएगी, तब वह कोमल-कान्त पदावली की भूमि छोड़कर गद्य की भाषा के निकट आएगी। जब गद्य जीवन-संग्राम की भूमि छोड़कर कल्पना-लोक की ओर उड़ेगा, तब उसकी भाषा भी कोमलकान्त पदावली के निकट होगी। यहाँ प्रश्न सरलता और क्लिष्टता का नहीं है, प्रश्न है जीवन-संग्राम के अनुकूल अथवा प्रतिकूल भाषा का। जो शब्द-चयन कल्पना की अतिशयता से जुड़ा हुआ है, वह क्लिष्ट भी हो सकता है, सरल भी। रीतिवादियों का आदर्श है प्रसाद-गुण-युक्त सरल भाषा। किन्तु यह भाषा निराला के लिए जीवन-संग्राम की भाषा नहीं है। सन् ’३३ में उन्होंने फिर लिखा था, “गद्य जीवन-संग्राम की भी भाषा है।” (‘सुधा’, १ अक्टूबर ’३३; संपा. टि.—२) इससे विदित होगा कि निराला के चिन्तन में गद्य और जीवन-संग्राम कैसे परस्पर सम्बद्ध हैं। गद्य की सी भाषा का प्रयोग वह कविता में करना चाहते हैं, वह सरल होगी या क्लिष्ट—यह सदर्भ पर निर्भर है।

कविता, उपन्यास, नाटक—निराला के लिए इनकी चित्रण-कलाएँ अलग-अलग हैं। भाषा के अनेक भेद हैं क्योंकि लक्ष्य अनेक प्रकार के हैं। छायावादी कल्पनाशील कविता के लिए निराला कहते हैं, “कविता लिखने के समय जब चित्र के चन्द्र को अधिक प्रकाशमान करना पड़ता है, तब भाषा के शब्दों को यथाशक्ति प्रांजल कर देने की आवश्यकता है। शब्दों के सूर्य की किरणें चित्र को और द्युतिमान कर देती हैं। प्राचीन गौरव के प्रति लोगों की श्रद्धा आकर्षित करने का विचार हो, तो कविता की भाषा खुले हुए पुष्प की तरह पूर्ण विकच होनी चाहिए।” (‘सुधा’, जनवरी, ’३०; संपा. टि.—१०)

शब्दों को अधिक प्रांजल करना, शब्दों के सूर्य की किरणों से चित्र को और वृत्तिमान करना, प्राचीन गौरव के प्रति श्रद्धा आकर्षित करना—ये सब उस कल्पना-लोक की बातें हैं जो जीवन-संग्राम से दूर है। इस कल्पना-लोक की कविता के दो भेद हैं—एक वह जिसमें बाहरी प्रकृति का चित्रण है, दूसरी वह जिसमें भीतरी प्रकृति का चित्रण है। बाहरी प्रकृति के चित्रण में, निराला के अनुसार, नामवाचक संज्ञाओं का विशेष उपयोग होना चाहिए, भीतरी प्रकृति के चित्रण में भाववाचक शब्द आने चाहिए। नामवाचक संज्ञाओं के प्रयोग से सौन्दर्य का चित्रण होता है, भाववाचक संज्ञाओं के प्रयोग से भावों का।

वास्तव में यह भेद कृत्रिम है। चाहे बाहरी प्रकृति का चित्रण हो, चाहे भीतरी का, दोनों तरह की संज्ञाओं का प्रयोग सम्भव है। मूल बात यह है कि जीवन-संग्राम वाली भाषा में इन्हीं संज्ञाओं का प्रयोग एक ढंग से होता है, कल्पनालोक वाली भाषा में दूसरे ढंग से। उपर्युक्त टिप्पणी में निराला यथार्थवादी चित्रण के बारे में कहते हैं, “परन्तु ग्राम्य-चित्रों या अशिक्षित जनों के मनोभावों का चित्रण करने के समय भाषा बहावदार, स्वच्छ, सरल लिखनी चाहिए।” यही बात उन्होंने ‘सुधा’ की उस टिप्पणी में कही है जिसमें गद्य को जीवन-संग्राम की भाषा बताया है। जब भाषा बहती हुई, प्रकाशनीय हो, तभी उत्तम साहित्य की सृष्टि होती है। “भाषा-विज्ञान की बड़ी बात यह है कि जल्द से जल्द, अधिक से अधिक भाव लिखे और बोले जा सकें।” इसलिए सरल भाषा लिखना बहुत कठिन है; कठिन भाषा लिखना भी सरल नहीं है।

कठिन भाषा, जो संदर्भ के अनुसार उचित हो, अभी लिखी नहीं जाती; “अभी मुश्किल और ठीक-ठीक मुश्किल लिखने की दो-एक को छोड़कर किसी भी साहित्यिक को तमीज़ नहीं।” (‘सुधा’, अक्तूबर ’३२; संपा. टि.—१)

मुश्किल लिखना आसान है; ‘ठीक-ठीक मुश्किल’ लिखना आसान नहीं है। मुसीबत की जड़ है ‘ठीक-ठीक’।

लोग कहते हैं, भाषा सीधी-सादी होनी चाहिए। लेकिन मुख्य बात है, भाव कैसा हो। निराला कहते हैं, “मुमकिन है एक दिन लोग यह भी कहने लगें कि भाव सीधे होने चाहिए।” (उप.) निराला भाव-वक्रता के प्रेमी हैं, सीधी भाषा में भाव-वक्रता का प्रकाशन और भी कठिन है।

भाषा क्लिष्ट हो चाहे सरल, कोमल हो चाहे परुष, है वह मनुष्य के चिन्तन और भावजगत् से संबद्ध। इसी कारण कल्पना-जगत् और जीवन-संग्राम की भाषा में अन्तर है। किन्तु जैसे आलोचना कवि-कर्म का अभिन्न अंग है, वैसे ही भाषा साहित्यकार की रचना-प्रक्रिया का अभिन्न अंग है। “भाषा बहुभावात्मिका रचना की इच्छा मात्र से बदलने वाली देह है।” (‘सुधा’, १ अक्तूबर ’३३; संपा. टि.—२) भाव और भाषा का सम्बन्ध प्राण और देह का सम्बन्ध है।

निराला भाषा शब्द का व्यवहार लोक-प्रचलित अर्थ में कर रहे हैं। पंत की भाषा प्रसाद की भाषा से भिन्न है, इसका यह अर्थ नहीं है कि पंत हिंदी लिखते थे

और प्रसाद बेंगला । रचना के अनुरूप भाषा बदलती है—निराला के इस कथन का आशय है—शब्द-चयन, मुहावरो का प्रयोग आदि रचना की भाव-प्रकृति के अनुसार बदलते हैं । जैसे युद्ध-भूमि में कुशल सेनापति चक्रव्यूह रचता है, शत्रुदल को परास्त करने के लिए उचित अस्त्रों का उपयोग करते हुए सैन्य-संचालन करता है, वैसे ही कुशल रचनाकार भाव-विचार-चित्र संगठित करके अभिव्यंजना के क्षेत्र में शब्दों के अस्त्र-शस्त्र द्वारा अव्यक्त को परास्त करके व्यक्त कला की विजय-ध्वजा फहराता है । निराला कहते हैं, “रचना युद्ध-कौशल है और भाषा तदनुकूल अरूप । इस शास्त्र का पारंगत वीर साहित्यिक ही यथासमय समुचित प्रयोग कर सकता है ।” (उप.) कला का प्रदर्शन भी तभी होता है ।

कला भावोच्छ्वास में नहीं है, दार्शनिक विचारों का अम्बार लगा देने में नहीं है, शब्द-चयन में नहीं है, रस-ध्वनि अलंकार में नहीं है, कला है रचना में जिसके अन्तर्गत ये सब हैं । मौलिकता भावोद्गार में नहीं, रचना-कौशल में देखी जाती है । “‘रचना’ शब्द में ही बनाना अर्थात् नवीनता लगी हुई है ।” (‘सुधा’, नवम्बर ’३४; संपा. टि.—१५) निरपेक्ष रूप में न कोई भाव पूर्णतः मौलिक होता है, न विचार । प्रतिभाशाली कवि वह है जिसमें रचना-कौशल है । यह कौशल सुनार की कारीगरी नहीं है जिसे प्रयत्न करने से साधारण बुद्धि का आदमी भी प्राप्त कर ले । वह दस्तकारी का हुनर नहीं है; वह श्रेष्ठ प्रतिभा की उपज है । निराला शास्त्र का हवाला देते हैं—प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता । प्रतिभा पांडित्यमात्र नहीं है किन्तु पांडित्य उसका विरोधी नहीं, सहायक होता है : “सहसा प्रतिभा में यदि पांडित्य मिल जाय, तो सोने में सुगन्ध का काम देता है । उसकी कृतियाँ बहुत ठोस होने लगती हैं ।” यदि पांडित्य और प्रतिभा का संयोग हो जाय, “जैसा गोस्वामी तुलसीदास में हो गया था,” तो यह भाषा और साहित्य-के लिए परम सौभाग्य की बात होगी । (उप.) निराला तुलसीदास के इसी आदर्श को आधुनिक हिन्दी साहित्य में चरितार्थ करना चाहते थे ।

रस, ध्वनि, अलंकार से सम्बन्धित निराला की स्थापनाएँ रीतिवाद से भिन्न हैं । सौन्दर्यबोध और साहित्य के क्रान्तिकारी उद्देश्य में निराला उपयोगितावादी नैतिक उपदेश-प्रेमी साहित्यकारों से दूर हैं । भावोच्छ्वास, कल्पना, विवेक, आलोचना, गद्य आदि के बारे में उनकी धारणाएँ समकालीन छायावादी चिन्तन से भिन्न हैं । छायावादोत्तर नये कविता-सम्बन्धी चिन्तन में रचना-कौशल और भाषा की व्याख्या पर काफी बल दिया गया है किन्तु इस चिन्तन में भाषा और रचना-कौशल को विशुद्ध रूप मानने की प्रवृत्ति है । यह चिन्तन एक तरह का रूप-वाद है जो साहित्य की समग्रता को छोड़कर उसके बाह्य रूप पर ध्यान केन्द्रित करता है । निराला के चिन्तन की विशेषता है—भीतरी तत्त्व और बाहरी रूप की परस्पर सम्बद्धता को देखना । गिरा अरथ जल बीच सम कहियत भिन्न न भिन्न । तुलसीदास की यह मान्यता निराला की भी है । भाषा और रचना-कौशल पर ध्यान केन्द्रित करके कोई चाहे कि साहित्यकार के सामाजिक अनुभव, उसके वैचारिक

दृष्टिकोण, भावात्मक स्तर के विवेचन से वृत्ते तो यह संभव नहीं है।

राजनीति और दर्शन की तरह निराला ने साहित्य सम्बन्धी विचारधारा के क्षेत्र में जो संघर्ष किया, उसका महत्त्व न केवल उनके युग के लिए था, बरन् आज के लिए भी है। उससे न केवल रीतिवादी, गांधीवादी और समकालीन छायावादी साहित्यिक प्रवृत्तियों की सीमाओं का ज्ञान होता है, बरन् वर्तमान काल में जो रूपवादी प्रवृत्तियाँ चित्र-विचित्र वेश धारण करके साहित्य में वैज्ञानिक चिन्तन का दावा करती हैं, उनकी सीमाओं का भी पता चलता है। निराला की साहित्य-सम्बन्धी विचारधारा अन्तर्विरोधों से मुक्त नहीं है किन्तु उसके प्रवाह की मूल दिशा का पता लगाना कठिन नहीं है। यह प्रवाह घनिष्ठ रूप से उनके काव्य-सृजन और कथा-लेखन से सम्बद्ध है।



भावबोध



स्वाधीनता-प्रेम

प्रथम महायुद्ध की समाप्ति के बाद राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन के उभार का समय हिंदी साहित्य में कवि निराला का अम्युदयकाल भी है। सन् '२० से सन् '४७ तक स्वाधीनता-प्राप्ति की आकांक्षा उनके साहित्य की मौलिक प्रेरणा है। हिन्दी में उनकी पहली प्रकाशित कविता जन्मभूमि पर है—जन्मभूमि मेरी है जगन्महारानी। दूसरे महायुद्ध के दौरान 'चोरी की पकड़' उपन्यास की भूमिका में उन्होंने लिखा, "स्वदेशी आन्दोलन की कथा है... इसकी चार पुस्तकें निकालने का विचार है।" दूसरे महायुद्ध के बाद राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन के नये क्रान्ति-कारी उभार के दिनों में इलाहाबाद के विद्यार्थियों ने वीरता से जब साम्राज्यवादी दमन का मुकाबला किया, तब उनका अभिनन्दन करते हुए निराला ने नये उत्साह से लिखा :

निकले क्या कोंपल लाल
फाग की आग लगी है,
फागुन की टेढ़ी तान,
खून की होली जो खेली। (नए पत्ते, पृ. १०४-५)

भारत स्वाधीन हुआ किन्तु जिस स्वाधीन भारत का स्वप्न निराला देख रहे थे, वह साकार न हुआ। साहित्य में अवसरवादिता, चाटुकारिता की बाढ़-सी आ गई, उच्चवर्ग समृद्ध हुए, निम्नवर्ग को दैन्य से मुक्ति न मिली। निराला ने इस स्थिति का भावचित्र खींचा :

मंदिर में वंदी हैं चारण,
चिंघर रहे हैं वन में वारण,
रोता है बालक निष्कारण,
विना-सरण सारण भरणी है। (अर्चना, पृ. ५१)

साहित्यिक जीवन के आरंभ से लेकर आखिरी दौर तक साहित्य के विभिन्न रूपों में और उसके विभिन्न स्तरों पर देश को सुखी, स्वाधीन और समृद्ध देखने की आकांक्षा उन्हें प्रेरित करती है।

भावबोध और कला की दृष्टि से निराला-साहित्य के अनेक स्तर हैं। इनमें एक स्तर विशुद्ध प्रचारात्मक है जहाँ उनकी निगाह हिंदी के उन पाठकों पर है जो बहुत कम पढ़े-लिखे हैं किन्तु जिनकी राजनीतिक चेतना को निखारना वह अपना

कर्तव्य समझते हैं। 'मतवाला' में 'निराला' नाम के साथ जो पहली कविता छपी है, वह इसी प्रचारान्मक स्तर पर लिखी गई है।

बढ़ गई शोभा सखी सावनी सलोनी हुई
 बड़े भाग्य भारत के गए दिन आए फिर !
 'रक्षा' से दबे हैं भारतीयों के कोमल कर,
 मंगल मनाती क्यों न, रहा क्यों कलेजा चिर ?
 तारो इन सुनहलों के आगे सितारे मात
 अथवा प्रकाश रहा वादल दलों से घिर ?
 देख करतूत ऐसी वीरवर सपूतों की
 भारत का गर्व से उठेगा या झुकेगा सिर ?

कंगालो का कत्ल अहो इस 'राखी' के रँग में छिपा,
 भूत, भविष्यत्, वर्तमान है दोनों का तीनों लिपा !

('मतवाला', २६ अगस्त '१९२३; यह 'मतवाला' का पहला अंक भी है।)
 उस समय जिस तरह की भाषा और शैली में राजनीतिक कविताएँ लिखी जाती थी, राखी पर निराला की रचना उन्हीं के अनुरूप है। त्योहारों, पौराणिक वीरों के बहाने राष्ट्रीय आत्मसम्मान का भाव जगाने और अंग्रेजों का विरोध करने की प्रवृत्ति भी उस समय की कविताओं में देखी जाती है। यही प्रवृत्ति राखी पर, 'मतवाला' के दूसरे अंक में 'कृष्ण-महात्म' पर कविताओं में है। 'कृष्ण-महात्म' ब्रजभाषा में है; कवि का नाम छपा है—'पुराने महारथी'। कृष्ण काले, राधा और अन्य गोपियाँ गोरी; दोनों में प्रेम; लेकिन अब ?

पै अब ऐसी हाल कि 'काले' हाथ पसारे।

बेला भर भी प्रेम लेत 'गोरन' सो हारे।

'मतवाला' के तीसरे अंक में पुराने ढंग की सानुप्रास शब्दावली का सहारा लेते हुए निराला चेतावनी देते हैं :

चूम चरण मत चोरों के तू,

गले लिपट मत गोरों के तू,

झटक पटक झंझट को झटपट झोंक भाड़ में मान ।

यह कविता भी 'निराला' नाम के साथ छपी है। स्पष्ट है कि यह छद्मनाम मूलतः रहस्यवादी अथवा छायावादी कविता रचने वाले के लिए प्रयुक्त न हुआ था। निराला के प्रचारमूलक काव्य की यह शैली बराबर निखरती गई; जवाहरलाल नेहरू को जेल से छुटकारा न मिलने पर, विजयलक्ष्मी पंडित के पतिदेव के निधन पर उनकी कविताओं में इस शैली का स्वच्छ कलात्मक रूप मिलेगा।

देशवासियों की पराधीनता देखकर निराला के मन में अनेक भाव उदय होते हैं, कभी वह आत्मग्लानि से पीड़ित होते हैं, कभी मन अवसादग्रस्त हो जाता है, कभी अतीत का स्मरण करके जनता में राष्ट्रीय आत्मसम्मान का भाव जगाते हैं,

पराधीनता से समझौता करने वालों पर क्रुद्ध होते हैं। उन्होंने 'मतवाला' के दो अंकों (२३, ३० अगस्त, '२४) में एक कविता लिखी थी—'स्वाधीनता पर'। पराधीन देशवासियों की मोहनिद्रा से क्षुब्ध होकर वह कहते हैं :

मेरे साथ मेरे विचार—

मेरी जाति—

मेरे पददलित—

मौन हैं—निद्रित हैं—

स्वप्न में भी पराधीन !

जनता का दैन्य देखकर भारत माता की एक उदास मूर्ति उनकी आँखों के सामने आ जाती है :

जागे मेरे उर मे तेरी

मूर्ति अश्रुजल-धौत विमल । (गीतिका, पृ. २०)

पुरानी इमारतों के खंडहर देखकर उन्हें भारत का गौरवमय अतीत याद आता है। वे खंडहर वर्तमान भारत से कहते हैं—जैमिनि, पतंजलि, व्यास जैसे ऋषि, राम, कृष्ण, भीम, अर्जुन और भीष्म जैसे वीर यही खेले और बड़े हुए थे। (अनामिका, पृ. ३०) मुगलों के शासनकाल में भारत ने नये वैभव के चित्र देखे किन्तु वह वैभव भी खत्म हो गया; आज मीनार स्तब्ध हैं, मकवरे मौन हैं। (उप., पृ. ६३) शिवाजी, गुरु गोविन्दसिंह जैसे वीरों ने स्वाधीनता के लिए युद्ध किया किन्तु उनकी विरासत को लोग भूल गए हैं :

शेरों की माँद में

आया है आज स्यार—

जागो फिर एक बार ! (परिमल, पृ. १७५)

निराला-काव्य में अनेक भावों का स्रोत है, उनका देश-प्रेम।

भारतीय चिन्तन-पद्धति में ज्ञान, भक्ति और कर्म—ये तीन योग प्रसिद्ध हैं। विद्वानों के अनुसार इनमें किसी एक के सहारे मनुष्य को ईश्वर-प्राप्ति हो सकती है। निराला के लिए पूर्ण ज्ञान का अधिष्ठान है भारत, हृदय की सम्पूर्ण श्रद्धा और भक्ति का आधार है भारत, जीवन के समस्त कर्मों का लक्ष्य है भारत। निराला की एक प्रिय कल्पना थी, भारत अपने शब्दार्थ से ही ज्ञानमय है। भा अर्थात् प्रकाश; भारत अर्थात् प्रकाशवान्। 'वर्तमान धर्म' में उन्होंने इसी अर्थ-विचार से भारत के बारे में लिखा था, "भारत अपने नाम से ही धर्मात्मा है। इसलिए भारत की सीमा जैसी भी लकीरों से निश्चित की जाए, वह असिद्ध है, ज्ञान के द्वारा।" इस पर उनकी टिप्पणी है, "संस्कृत में 'भारत' भरत से बना है (भरं तनोति, तन् + उ), पर भारत का अर्थ मैंने किया है—भा: + रत (भासि रतः), जो ज्ञान में रमा हुआ है।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६२) स्वाधीनता की प्रेरणा यहाँ व्याकरण-ज्ञान से टकराती है। निराला व्याकरण की चिन्ता न करके 'भारत' में, नये अर्थ-विचार से, निराकार वेदान्त-ज्ञान को साकार देखते हैं। 'तुलसीदास' में इसी ज्ञानमय भारत

का सूर्यास्त होता है; तुलसीदास की काव्य-साधना इसी भारत का अपार भ्रम हरने के लिए है। शिवाजी का संघर्ष ज्ञानमय भारत की प्रतिष्ठा के लिए है :

आएगी भाल पर

भारत की नयी ज्योति । (परिमल, पृ. २०७)

गुरु गोविन्दसिंह ने इसी भारत की साधना करके मरणलोक के उस पार मन को पहुँचा दिया था—जहाँ आसन है सहस्रार। बीसवीं सदी में भारतवासी जब अपना ज्ञान-रूप भूल गए—पराधीन भारत की प्रज्ञा क्षीण हुई जब—तब उनके उद्धार के लिए रामकृष्ण परमहंस का अवतार हुआ। (नये पत्ते, पृ. ८६)

वेदान्त-ज्ञान का अधिष्ठान है भारत। वह सनातन है। उसे संतों, कवियों, योद्धाओं ने देखा, उसकी सृष्टि उन्होंने नहीं की। मनुष्य की आत्मा के समान वह मोहाच्छन्न हो जाता है, फिर अपना मुक्त, असीम, ब्रह्म-रूप पहचानता है। कौन किसके कारण महान् है—भारत ज्ञानमय होने से अथवा ज्ञान भारतीय होने से ? निश्चित है कि वेदान्त का सम्बन्ध यूनान से होता तो निराला के लिए वह उतना महत्त्वपूर्ण न होता। वेदान्त उनके लिए विश्व का सर्वश्रेष्ठ ज्ञान है क्योंकि वह भारतीय है। जो ज्ञान असीम है, वह प्रत्यक्ष होता है राष्ट्रीय सीमाओं वाले भारत में। सन् '४२ में उन्होंने गीत लिखा था :

भारत ही जीवन धन,

ज्योतिर्मय परम-रमण,

सर-सरिता वन-उपवन । (अणिमा, पृ. ६७)

यह साकार भारत—सर-सरिता-वन-उपवन वाला भारत—निराकार ज्ञान का अधिष्ठान, ज्योतिर्मय परम-रमण है। कौन किसका प्रेरक है—वेदान्त देशप्रेम का या देशप्रेम वेदान्त का ? निराला ने ज्ञान को भारत से, निर्गुण को सगुण से जिस तरह बाँधा है, उससे सिद्ध है कि मूल प्रेरणा देशभक्ति की है, निराला के मन में वेदान्त का रूप उसी ने स्थिर किया है। यह हुआ ज्ञानयोग।

निराला की धार्मिक आस्था, उनकी भक्ति का आधार भारत है। उनकी रचनाओं में देवी सरस्वती, काली, महावीर आदि देवताओं की प्रतिष्ठा है। शिक्षा, संस्कार, परिवेश—अनेक कारणों से उनके मन में भक्तिभाव का उदय होना स्वाभाविक है। देवी-पूजा अवध में भी होती है, बंगाल में विशेष; परम वेदान्ती राम-कृष्ण परमहंस और उनके शिष्य स्वामी विवेकानन्द में दुर्गा या काली के प्रति यह भक्तिभाव अनेक स्थलों पर झलकता है। निराला की कविता में जब राम परास्त होते हैं, स्वयं को धिक्कारते हैं, सीता का उद्धार, विभीषण का राजतिलक असम्भव स्वप्न-सा लगता है, तब वह विजय-प्राप्ति के लिए दुर्गा की ही पूजा करते हैं। किन्तु निराला की दुर्गा कृतिवास की पारंपरिक दुर्गा नहीं है। जाम्बवान की सलाह है—शक्ति की करो मौलिक कल्पना। यह मौलिक कल्पना रावण के पास नहीं है; राम अपनी मौलिक कल्पना से उसकी पारंपरिक साधना को व्यर्थ कर देंगे। कल्पना की मौलिकता किस बात में है ? राम कहते हैं :

देखो, बन्धुवर, सामने स्थित जो यह भूधर
 शोभित शत-हरित-गुल्म-तृण से श्यामल सुन्दर,
 पार्वती कल्पना हैं इसकी, मकरन्द-विन्दु;
 गरजता चरण प्रान्त पर सिंह वह, नहीं सिन्धु;
 दशदिक्-समस्त हैं हस्त, और देखो ऊपर,
 अम्बर में हुए दिगम्बर अचित शशि-शेखर;
 लख महाभाव-मंगल पदतल घँस रहा गर्व—
 मानव के मन का असुर मन्द, हो रहा खर्व ।

जो सामने प्रत्यक्ष भूधर है, पार्वती उसी की 'कल्पना' हैं । यथार्थ है भारत का एक पर्वत; कल्पना हैं पार्वती । दसो दिशाएँ उनके हाथ हैं, आकाश रूप में शिव उनके मस्तक पर हैं, गरजता हुआ सिन्धु ही सिंह है और जिस असुर को दुर्गा ने मारा है, वह मानव के मन में है । शक्ति की कल्पना में मौलिकता यह है ।

अन्य कविता में इस कल्पना की आवृत्ति है । स्वामी विवेकानन्द कैलास की यात्रा करते हैं । हिमालय का दिव्य सौन्दर्य देखकर लगता है मानो

दुर्गा की रूपरेखा यही से ली गई हो...

पदतल राक्षस ताल,

महिपासुर का प्रतीक । (नये पत्ते, पृ. १००)

किसी को भी असुर बना दो, क्या फर्क पड़ता है ? मानव का मन असुर हो चाहे हिमालय का कोई ताल; मुख्य बात यह कि भारत के किसी पर्वत को ही देखकर पार्वती की कल्पना की गई है । एक कविता में वह पर्वत दक्षिण भारत का है, दूसरी में उत्तर भारत का ।

दुर्गा की मौलिक कल्पना का आधार है भारत ।

दुर्गा से भी एक शक्ति और बड़ी है—महावीर ।

रावण और दुर्गा से राम त्रस्त हुए हैं, महावीर नहीं । वह अर्चना राम की मूर्तिमान अक्षय शरीर है । सिंह के समान गरजने वाले सिन्धु को मथते हुए वह सघन अंध-कार उगलने वाले आकाश को अपने अट्टहास से कँपा देते हैं । शिव बहुत स्पष्ट शब्दों में दुर्गा को सावधान करते हैं :

इन पर प्रहार,

करने पर होगी देवि, तुम्हारी विपम हार ।

स्वयं राम जिस शक्ति को पूजते हैं, वह महावीर को परास्त नहीं कर सकती । यह अपराजेय योद्धा भी—निराला की कल्पना में—भारत रूप है ।

'भक्त और भगवान्' कहानी में भक्त को स्वप्न में महावीर दिखाई देते हैं । उसका मन ऊपर आकाश में है, नीचे समस्त भारत—"पर यह भारत न था—साक्षात् महावीर थे; पंजाब की ओर मुँह, दाहिने हाथ में गदा—मौन शब्द-शास्त्र, बंगाल के दाएँ-बाएँ पर हिमालय पर्वत की श्रेणी, बगल के नीचे बंगोपसागर; एक घुटना वीरवेश-सूचक—टूटकर गुजरात की ओर बढ़ा हुआ एक पैर प्रलम्ब—

अंगूठा कुमारी अन्तरीप, नीचे राक्षस-रूप लंका-गमल—समुद्र पर खिला हुआ।”
(चतुरी चमार, पृ. ७६)

यह महावीर की 'मौलिक कल्पना' हुई; इसका भी आधार है भारत।

महावीर किसी के सामने श्रद्धा-विनत है तो अपनी माता अंजना के सामने। 'राम की शक्तिपूजा' में वही उन्हें समझा-बुझाकर आकाश से धरती पर उतारती है। 'भक्त और भगवान्' कहानी में महावीर भक्त को अपनी माता के दर्शन कराते हैं: "वत्स, यह मेरी माता देवी अंजना हैं।" भक्त देखता है कि महावीर का चिह्न—सिंदूर—सिर पर धारण किए उसकी स्वर्गीया पत्नी खड़ी है। पत्नी का नाम है—सरस्वती। परम शक्तिशाली महावीर श्रद्धा-विनत हैं अंजना अथवा सरस्वती के सामने। और यह सरस्वती भारत रूपा है।

भारति, जय, विजय-करे

कनक-शस्य कमल धरे। (गीतिका, पृ. ७१)

भारत-रूपा होने से वह कनक-शस्य धरा है। उनके चरणों के नीचे शतदल के समान लंका है, सिर पर हिमनुपार का शुभ्र मुकुट है, गले में गंगा का ज्योतिर्मय हार है। भारतभूमि ही निराला की भारती है।

भारती का सबसे भव्य और विराट् चित्र नये पत्ते संग्रह की रचना 'देवी सरस्वती' में है। भारत का देशगत और कालगत रूप, वैदिक और लौकिक संस्कृत का वाङ्मय, मूर, तुलसी, कबीर, मीरा का काव्य, भारतीय भाषाओं में 'प्रान्तीय सभ्यता का आलेखन', डफ और मंजीरो के साथ गाए हुए किसानों के लोकगीत—सब कुछ इन सरस्वती में है। भारत की प्रत्यक्ष धरती—वही सरस्वती है।

हरी भरी खेतों की सरस्वती लहराई,

मग्न किसानों के घर उन्नद बीज बघाई।

तुलसीदास के लिए गिरा अनयन थी; निराला के लिए वह सनयन है:

छवि की विश्वमोहिनी, कवि की सनयन कविता।

भारतरूपा सरस्वती दूसरों को देखती है, स्वयं भी दिखाई देती हैं।

सरस्वती की इस मौलिक कल्पना का आधार है भारत।

यह हुआ निगला का भक्तियोग।

निराला के समस्त कर्मफल, उनकी समस्त साधना मातृभूमि को अर्पित है।

नर जीवन के स्वार्थ सकल

बलि हो तेरे चरणों पर, माँ

मेरे श्रम-संचित सब फल। (गीतिका, पृ. २०)

इस मातृ-मूर्ति का ध्यान करते हुए वह मृत्यु-पथ पर बढ़ने का प्रण करते हैं; पराधीन देश को मुक्त करने के लिए प्राण भी देने पड़ें तो स्वीकार है:

बलेद्युक्त अपना तन दूँगा,

मुक्त करूँगा तुझे अटल। (उप.)

भक्तियोग और कर्मयोग यहाँ मिल गए हैं। जिस देवी के लिए वह अपना शरीर

तक देने को उद्यत हैं, वह दुर्गा, महावीर, सरस्वती न होकर साक्षात् भारतमाता है। निराला के श्रम-संचित फल इन्हीं के चरणों पर अर्पित हैं।

कर्म अनेक प्रकार के हैं; इनमें सैनिक कर्म और कवि-कर्म मुख्य है। शिवाजी और गुरु गोविन्दसिंह के सैनिक कर्म भारत की मुक्ति के लिए, उसके ज्ञानमय रूप की प्रतिष्ठा के लिए है। तुलसीदास कवि हैं; उनके कवि-कर्म का उद्देश्य भी वही है।

देवी-देवता अनेक—उनका आधार एक, भारत।

कर्म भी अनेक—उन सबका लक्ष्य एक, भारत।

निराला में ज्ञान, भक्ति और कर्म—तीनों योगों के समन्वय का आधार है, उनका देशप्रेम।

महात्मा गांधी द्वारा संचालित राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन से लोगों में जैसी देशभक्ति उत्पन्न हुई, निराला का देशप्रेम उससे भिन्न है। गांधी जी सत्य और अहिंसा के प्रयोग कर रहे थे, उनमें एक प्रयोग भारत को स्वाधीन करना था। निराला की आस्था का आधार, उनके समस्त कर्मों का लक्ष्य है भारत। गांधीवादी आन्दोलन द्वारा प्रभावित राष्ट्रीय कविता के रचयिता हैं मैथिलीशरण गुप्त। यह कविता मनुष्य के गूढ़ भाव-स्रोतों को नहीं छूती। निराला की कविता एक ओर प्रचारात्मक है, और उसका यह रूप निखरता हुआ कलात्मक बनता जाता है; दूसरी ओर उनकी कविता में आस्था का गहरा स्पर्श, परोक्ष को प्रत्यक्षवत् देखने की शक्ति, द्रष्टा की सी तन्मयता का भाव है जो हिन्दी कविता में अन्यत्र दुर्लभ है। नरजीवन के स्वार्थ सकल—इस गीत में कवि और उसकी इष्टदेवी में दृष्टि का विलक्षण आदान-प्रदान है। एक ओर वह चाहते हैं कि उनके हृदय में मातृ-भूमि की अश्रुजल घीत मूर्ति जागे और वह उसे मन भर देखते रहें, दूसरी ओर वह चाहते हैं कि भारतमाता भी उन्हें अपनी सजल दृष्टि से देखें—

मुझे देख तू सजल दृगो से

अपलक, उर के शतदल पर।

रहस्यवादी रचनाओं में तो ऐसी तन्मयता और भाव-विह्वलता के दर्शन होते हैं किंतु देशप्रेम पर लिखी हुई कविताओं में भाषण अधिक, मार्मिकता कम होती है। निराला के चिन्तन में भारत और भारती एक-दूसरे से अलग नहीं है, इसीलिए उनमें द्रष्टा का आलोक और भक्त की विह्वलता है।

कांग्रेसी स्वाधीनता आन्दोलन और निराला की राजनीतिक चेतना में यह अन्तर भी है कि निराला के लिए स्वाधीनता आन्दोलन अभिन्न रूप से सामाजिक क्रान्ति से जुड़ा हुआ है। देश के नाम पर वह देश की जनता को भूलते नहीं; देश को स्वाधीन होना है इसी जनता के सुखी समृद्ध जीवन के लिए। इसी कारण स्वाधीनता आन्दोलन और सामाजिक क्रान्ति परस्पर सम्वद्ध हैं।

क्रान्ति की आकांक्षा

निराला क्रान्ति के कवि है, उस क्रान्ति के जिसका लक्ष्य भारत को विदेशी पराधीनता से मुक्त करना ही नहीं, जनता के सामाजिक जीवन में मौलिक परिवर्तन करना भी है। क्रान्तिकारी परिवर्तन की यह आकांक्षा २६ दिसम्बर, सन् '२३ के 'मत्तवाला' में प्रकाशित उनकी कविता 'धारा' से लेकर सांध्यकाकली में प्रकाशित अन्तिम दौर की शिवताण्डव वाली कविता तक अनेक रूपों में, भाव-बोध के अनेक स्तरों पर व्यक्त हुई है।

कही धारा, कही बादल, कही शिव और काली, कही पुराने पत्तों का झरना और नये पत्तों का आना—निराला ने क्रान्ति के चित्रण के लिए अनेक प्रतीकों का उपयोग किया है। क्रान्ति का जो रूप सबसे पहले पहचान में आता है, वह विनाशात्मक है; विभिन्न प्रतीकों का उपयोग करने वाली रचनाओं में यह विनाशात्मक रूप खूब उभरकर आया है। किन्तु इस विनाश से पहले शताब्दियों की घुटन, लाखों मनुष्यों का दारुण हाहाकार है जो क्रान्ति से ही शान्त होता है, वही क्रान्ति को अनिवार्य बनाता है। क्रान्ति वे करते हैं जो दुखी हैं, दूसरों के दुख को पहचानते हैं। क्रान्ति की मूल प्रेरणा मानव-करुणा है जो मनुष्य का दुख दूर करना चाहती है। क्रान्ति का विनाशात्मक उद्देश्य तात्कालिक और अस्थायी है; उसका मूल उद्देश्य रचनात्मक और स्थायी है। 'धारा' कविता में निराला कहते हैं :

आज हो गए ढीले सारे बन्धन,
मुक्त हो गये प्राण,
रुका है सारा करुणा-क्रंदन।

करुणा-क्रंदन को रोकना, बन्धनों को ढीला करना सामाजिक क्रान्ति का उद्देश्य है। इसी प्रकार 'उद्बोधन' (अनामिका, पृ. ६७) कविता में जब वह निष्ठुर झंकार द्वारा वीणा से भैरव निर्जर राग उठाने की बात कहते हैं, तब उन्हें शताब्दियों तक चलनेवाला जनता का करुणा-क्रंदन याद आता है। कहते हैं :

वहा उसी स्वर में सदियों का दारुण हाहाकार
सञ्चरित कर नूतन अनुराग।

दारुण हाहाकार को समाप्त करना, यही क्रान्ति का लक्ष्य है। इस लक्ष्य की पूर्ति के लिए ही क्रान्ति का अस्थायी विनाशात्मक रूप आवश्यक होता है।

आकाश से स्पर्धा करने वाले पर्वतों का गर्व धारा के प्रखर वेग से ध्वस्त हो जाता है। उसका जल-प्रवाह देखकर लगता है कि शिव का ताण्डव हो रहा है। पर्वतों के उपलखण्ड बहाती हुई वह ऐसे आगे बढ़ती है मानो नरमुडमालिनी कालिका हो। किन्तु इस धारा के श्याम वक्ष पर स्वर्ण-किरण-रेखाएँ भी खेल रही हैं और उस प्रलय-लीला के बीच किरणों का स्पर्श पाकर एक कली खिल गई है :

एक पर दृष्टि जरा अटकी है,

देखा एक कली चटकी है। (परिमल, पृ. १२५)

यह क्रान्ति का रचनात्मक पक्ष है।

श्यामा का नृत्य होगा, असुरों की मुंडमालाओं से वह सज्जित होगी, झंझा उसकी भेरी है, वीणा के तार टूट जाएँगे, कोमल छंद वंद-होगे किन्तु इसके साथ निर्जन वन के वृक्ष अपने कर-पल्लवों से ताल देंगे। विनाश के साथ निर्माण-क्रान्ति से दोनों कार्य संपन्न होंगे। ('आवाहन', परिमल, पृ. १२७)

आँधी आएगी, आकाश मचल उठेगा, पीले पत्ते उड़ जाएँगे; साथ ही नये पत्तों के लिए रास्ता खुलेगा, धरती और आकाश नई सुगन्ध से भर जाएँगे। ('उद्बोधन', अनामिका, पृ. ६७) यहाँ भी क्रान्ति के दोनों पक्ष हैं।

बादल की वज्र हुंकार सुनकर संसार काँप उठता है; वज्रपात से बड़े-बड़े पर्वत क्षत-विक्षत हो जाते हैं; समाज के धनी जन आतंक-अंक पर अपनी अंगनाओं से लिपटे रहने पर भी काँप उठते हैं किन्तु बादल का गर्जन सुनकर पृथ्वी के हृदय से सोते हुए अंकुर फूट पड़ते हैं, नये जीवन की आशा से वे आकाश की ओर देखते हैं, छोटे पौधे वर्षा-जल पाकर लहलहा उठते हैं, वे बादल को संकेत से बुलाते हैं, बादल का जल अट्टालिका पर नहीं ठहरता, वह कीचड़ में पहुँचकर वहाँ कमल खिलाता है। 'परिमल' की बादलराग (६) कविता में क्रान्ति के दोनों पक्षों का चित्रण हुआ है।

घन गर्जन से भर दो वन—इस गीत में भूधर थरति हैं; तरु-पल्लवों पर नया जीवन वरसता है (गीतिका, पृ. ५७) बादल गरजो—(अनामिका, पृ. ८२) धरती निदाघ के ताप से जल उठी है, उसके हृदय को शीतल कर दो, धरती को नया जीवन, नई कविता दो।

निराला ने गजल लिखी :

लू के झोंके झुलसे हुए थे जो, भरा दौगरा उन्ही पर गिरा।

उन्ही बीजों के नये पर लगे, उन्ही पौधों से नया रस भिरा।

(बेला, पृ. ८६)

लू से जो झुलसे हुए हैं, क्रान्ति का भरा दौगरा उन्ही को नया जीवन देता है।

शिव का ताण्डव :

डमड डम डमड डम

डमरू निनाद है।

ताण्डव नीचे शिव

प्रवाद उन्माद है। (सान्ध्य काकली, पृ. ८४)

क्रान्ति का विनाशकारी रूप—ताण्डव के अतिरिक्त—इन दो पंक्तियों से स्पष्ट हुआ है :

संहारिणी बड़ी

उठती अवाध है।

इस रचना में समुद्र के बड़े-बड़े जलचरों की व्याकुलता चित्रित करने के साथ

निराला छोटी-सी सीपी को नहीं भूले। सीप के सुभग क्षण—यह लिखकर क्रान्ति के दूसरे रचनात्मक पक्ष की ओर उन्होंने संकेत कर दिया है।

निराला कुछ प्रतीकों को दोहराते हैं, किसी कविता में ये प्रतीक विस्तृत रूप में आते हैं, कहीं संक्षिप्त और सांकेतिक रूप में। उनकी क्रान्ति-सम्बन्धी रचनाओं को एक साथ पढ़ने से उनकी प्रतीक-योजना स्पष्ट होती है। धारा उपलखण्डों को बहाती हुई नरमुंडमालिनी कालिका जैसी लगती है। 'आवाहन' में इस नरमुंडमालिनी श्यामा का वर्णन है। धारा की प्रलय-लीला देखकर शिव का ताण्डव याद आता है; शिवताण्डव वाले गीत में उसी को निराला फिर स्मरण करते हैं। सत्ताधारी वर्ग के प्रतीक हैं पर्वत; धारा इन्हीं का गर्व चूर करती है। वादल के वज्रपात से यही क्षत-विक्षत होते हैं। धारा का वेग क्रान्ति के अदम्य वेग का परिचायक है; 'आवाहन' के 'उत्ताल तरंग भंग' में धारा के उसी वेग की प्रतिव्वनि है। शिवताण्डव वाले गीत में समुद्र की विक्षुब्ध जलराशि का चित्रण है किन्तु निराला ने जिस संहारिणी को अबाध उठते हुए दिखाया है, वह समुद्र से अधिक धारा—अथवा समुद्र के अन्दर उसकी एक धारा—है। बहती कैसी पागल उसकी धारा—'धारा' का यह पागलपन निराला फिर याद करते हैं, शिवताण्डव के प्रवाद उन्माद है—इन शब्दों में। धारा पृथ्वी पर बहती है, आकाश से भी गिरती है।

बार-बार गर्जन

वर्षण है मूसलधार—

वादल-राग (६) के मूसलधार वर्षण में धारा प्रच्छन्न रूप में विद्यमान है। अन्य वर्षा गीत में उसका रूप अधिक स्पष्ट है:

झर झर झर झर धारा झर

पल्लव-पल्लव पर जीवन— (गीतिका, पृ. ५७)

यह वही गीत है जिसमें घन का गर्जन सुनकर भूधर थर्राते हैं। आकाश से झरने वाली धारा विनाश न करके तरु-पल्लवों को नया जीवन देती है। कली के हृदय की गंध भी एक धारा है जो अवरोध पार करके धरती-आकाश में नया सौन्दर्य भर देती है। गंध की धारा जल-प्रवाह के ही समान है:

रुद्ध जो धार रे

शिखर निर्झर झरे—। (उप., पृ. ७३)

क्रान्ति का केन्द्रीय प्रतीक है वादल। भयानक गर्मी के बाद उसके दर्शन होते हैं। ग्रीष्म का त्रास सामाजिक उत्पीड़न का प्रतीक बन जाता है। 'वादल-राग' का विप्लवी वीर जग के दग्ध हृदय पर अपनी छाया लेकर आता है। इसी तरह तप्त धरा के उर को वह शीतल करता है। (अनामिका, पृ. ८२); लू के झोंकों से झुलसे हुए जनो को वह नया जीवन देता है। (बेला, पृ. ८६) वर्षा के साथ ग्रीष्म का अभिन्न सम्बन्ध है; ग्रीष्म के ताप से ही वादल का जन्म होता है। वर्षा के साथ नये पत्तों का आना, किसानों का खेत में हल चलाना, सारी पृथ्वी का हरियाली से

ढँक जाना अन्य क्रियाएँ हैं जो बादल को क्रान्ति का सार्थक प्रतीक बनाती हैं। किन्तु निराला सारी बात प्रतीकों के माध्यम से ही नहीं कहते; 'बादल राग' में धनी वर्ग के साथ खेत में खड़ा हुआ दुर्बल किसान भी मौजूद है। अनेक रचनाओं में प्रतीक-योजना छोड़कर निराला सीधे जनता की बात करते हैं।

निराला की क्रान्तिकारी भावधारा का स्रोत उनकी गंभीर मानवीय करुणा है। जो दलित और उपेक्षित हैं, वे निराला के स्नेह-भाजन हैं। दीन जनों के लिए भी निराला ने अनेक प्रतीक अपनाए हैं। रजकण सदियों से दूसरों के पद-प्रहार सहता आया है, लोग उसे नीच कहते हैं, वह अपना अपमान चुपचाप सह लेता है। (परिमल, पृ. १४५)। दूसरा प्रतीक है प्रपात। पर्वत से वहता, पत्थरों से टकराता, अन्धकार में भटकता है, फिर भी शान्त मन से अपने लक्ष्य की ओर बढ़ता जाता है। (उप., पृ. १४२) प्रतीक-योजना छोड़कर निराला दीन जनों का प्रत्यक्ष वर्णन करते हैं। एक भिक्षुक है जो चुपचाप आँसुओं के घूंट पीकर रह जाता है (उप., पृ. ११५), विधवा, जिसे कोई धीरज नहीं बँधा सकता, कोई जिसके दुःख का भार हल्का नहीं कर सकता (उप., पृ. १११), वेजमीन किसान बुधुवा, मार खाने से जिसके मुँह से खून बहने लगता है (अलका, पृ. ६६), निम्न जातियों का प्रतिनिधि चतुरी—“मेरे ही नहीं, मेरे पिताजी के, वल्कि उनके भी पूर्वजों के मकान के पिछ-वाड़े, कुछ फासले पर, जहाँ से होकर कई और मकानों के नीचे और ऊपर वाले पनालों का, बरसात और दिन-रात का शुद्धाशुद्ध जल बहता है, ढाल से कुछ ऊँचे एक वगल चतुरी चमार का पुश्तैनी मकान है।”—वह चतुरी; लखनऊ में हीवेट रोड पर ठंड में बच्चे के साथ भूखी, सिकुड़ती पगली भिखारिन, पद्मदल (अर्थात् महिषादल) राज्य का विश्वम्भर जिसने पेट मल कर राजा को समझाया था, “भूखों मर रहा हूँ—खाने को कुछ नहीं है” (चतुरी चमार, पृ. ३७), ‘तुलसीदास’ के पीड़ित शूद्रजन—

चलते-फिरते, पर निःसहाय,

वे दीन, क्षीण कंकालकाय—

‘दान’ कविता का भिखारी—कंकाल शेष पर मृत्युप्राय—(अनामिका, पृ. २४)

‘सेवा-प्रारंभ’ के अकाल-पीड़ित नर-नारी—

दुबले पतले जितने लोग

लगा देश भर को ज्यों रोग,

दौड़ते हुए दिन में स्यार

वस्ती में—वैठे भी गीध महाकार (उप., पृ. १७६)

महायुद्ध के दौरान गहरे आर्थिक संकट के दिनों में महँगाई और भुखमरी के शिकार—

वेश-रुखे, अघर-सूखे,

पेट-भूखे, आज आये

हीन-जीवन, दीन-चितवन,

क्षीण आलंवन बनाये । (वेला, पृ. ६२)

ये सब साम्राज्यवाद से पीड़ित जन थे । फिर पंचवर्षीय योजनाओं और अकूत विदेशी ऋण से समृद्ध नौकरशाही के स्वाधीन भारत में निर्धन किसान—

सूख गया किसान एकाकी

रोया, रही न लेखा वाकी,

कर्म धर्म को करके साखी

दुहरी डगर भरी, शीत की ।

गहरी विभावरी शीत की,

काँपी पाले से अरहर की ।

डाली गुनागरी (शीत की) (सांध्यकाकली, पृ. ५६)

अभ्युदय काल से अन्तिम दौर तक निराला के मन पर ये दीन जन छाए रहे; उनके प्रति अगाध करुणा ही क्रान्ति की ओर उन्हें प्रेरित करती है । विप्लवी वादल से नया जीवन पाकर जो छोटे पौधे खेतों में लहलहा उठते हैं, वे यही दीन जन हैं, निराला जिनके भविष्य के सपने देखते हैं ।

निराला के चिंतन में क्रान्तिकारी वीर और जनता का गहरा संबंध है, दोनों एक-दूसरे को परखते, एक-दूसरे की बात समझते हैं । विप्लवी वीर आतंकवादी नहीं, किसानों का पक्ष लेकर लड़नेवाला क्रान्तिकारी है । फिर भी उसमें और किसान जनता में थोड़ा फासला है; वह जनता का ही अभिन्न अंग नहीं है । सन् '३० के बाद की रचनाओं में यह फासला प्रायः खत्म हो जाता है । क्रान्ति करना क्रान्तिकारियों का ही काम नहीं है; क्रान्ति जनता करती है, तभी वह सफल होती है । यद्यपि निराला की प्रतीक-योजना में विशेष अन्तर नहीं आया, फिर भी यह उल्लेखनीय है कि उनकी क्रान्ति सम्बन्धी चेतना में परिवर्तन हुआ है और परिवर्तन यह हुआ है कि उनकी कविताओं में जनता की क्रान्ति-सम्बन्धी भूमिका और स्पष्ट हुई है, क्रान्ति का उद्देश्य और स्पष्ट हुआ है । यह पुराने ढंग की सामंत-विरोधी क्रान्ति नहीं जैसी फ्रान्स में हुई थी, न यह अंग्रेजों को निकालकर पूँजीवाद के विकास की क्रान्ति है जैसी दूसरे महायुद्ध के बाद अनेक उपनिवेशों में हुई, यह नये ढंग की जन-क्रान्ति है जिसमें न केवल गाँव के किसान वरन् शहर के शोषित जन भी सत्ता पर अधिकार करने के लिए आगे बढ़ते हैं । भारत के ऐतिहासिक विकास के पूर्णतः उपयुक्त यह समाजवाद की ओर उन्मुख सामन्त-विरोधी क्रान्ति है । समाजवाद की ओर उन्मुख इसलिए कि न केवल जमींदारी-जागीरदारी खत्म की जाएगी, वरन् आंशिक रूप से पूँजीपतियों के अधिकार भी नियन्त्रित किए जाएंगे ।

जल्द-जल्द पंर बढ़ाओ—वेला की इस कविता में पहली पंक्ति से ही संकेत मिलता है कि जनता स्वयं क्रान्तिकारी आन्दोलन में शामिल हो रही है ।

आज अमीरों की हवेली
किसानों की होगी पाठशाला—

इन पंक्तियों में क्रान्ति का सामंत-विरोधी रूप देखा जा सकता है।

सारी संपत्ति देश की हो,
सारी आपत्ति देश की बने—

यहाँ क्रान्ति का वह रूप है जो समाजवाद की ओर उन्मुख है। यह गांधीवादी सत्ता-परिवर्तन नहीं है, यह तथ्य निराला ने कविता की अन्तिम पंक्ति से स्पष्ट कर दिया है :

काँटा काँटे से कढ़ाओ।

यह स्वाभाविक था कि कांग्रेसी नेता जिस ढंग से स्वाधीनता आन्दोलन का संचालन कर रहे थे, और जिस तरह की सौदेबाजी करके अंग्रेजों से स्वाधीनता लेने जा रहे थे, उससे निराला को सन्तोष न हो। अनेक रचनाओं में उन्होंने इस समझौते की नीति का विरोध किया। पटली है बैठने को गोरे की साँवले से—बेला में इस तरह की अनेक पंक्तियाँ हैं जिनसे समझौतावादी नीति के प्रति निराला की भावना व्यक्त होती है। निराला ने इससे भी बड़ा काम यह किया कि दूसरे महायुद्ध के बाद भारत में जो क्रान्तिकारी उभार आया, उसका अनुपम चित्रण किया। उन सभी क्रान्तिप्रेमी कवियों के पास प्रत्यक्ष क्रान्तिकारी उभार देखने की निगाह नहीं होती जो एक अव्यक्त, अगोचर इष्टदेवी के रूप में क्रान्ति का स्तवन करते हैं। निराला सच्चे क्रान्तिकारी कवि थे, इसका प्रमाण नये पत्ते में 'झींगुर डटकर बोला', 'छलाँग मारता चला गया', 'डिप्टी साहब आए', 'महगू महगा रहा' जैसी कविताएँ हैं जिनमें अपने अधिकारों के लिए संघर्ष होते हुए किसानों के संघर्ष और उस संघर्ष की कठिनाइयों का चित्रण किया गया है। इनमें विप्लवी बादल का गर्जन-तर्जन नहीं, कोई प्रतीक-व्यंजना नहीं, यथार्थवाद की भूमि पर—भावबोध के नये स्तर पर—इनकी रचना हुई है और इन्हीं में क्रान्तिकारी उभार का वह ठोस चित्रण है जो क्रान्ति सम्बन्धी कवि-कल्पना से अधिक महत्त्वपूर्ण है।

निराला और अन्य वेदान्ती क्रान्तिकारियों में अन्तर यह है कि निराला भौतिक समृद्धि को वांछनीय समझते हैं। व्यापार, उद्योगीकरण, अन्य देशों से आर्थिक सम्बन्ध—ये सब निराला के चिन्तन में सफल क्रान्ति के अन्तर्गत हैं। उनका एक गीत है :

जागो, जीवन-धनिके !

विश्व-पण्य-प्रिय वणिके ! (गीतिका, पृ १५)

धनिका, वणिका, विश्व-पण्य —गीत के ये शब्द सार्थक हैं। समृद्धि की इस देवी से निराला की प्रार्थना है कि वह जनता के लिए 'बहु जीवनोपाय' प्रस्तुत करे। जीवनोपाय जुटाने के लिए विश्व-पण्य की ओर ध्यान देना आवश्यक है। लोग कहते हैं कि सरस्वती और लक्ष्मी में वैर है किन्तु निराला इस वैर-भाव की धारणा को स्वीकार नहीं करते। सच्चा ज्ञान जनता की भौतिक उन्नति का विरोधी नहीं,

भौतिक उन्नति के नये मार्ग दिखाने वाला है। जिसे वह वणि के और धनिके कहकर संबोधित करते हैं, उसी को भारती, ज्ञान की देवी भी मानते हैं :

भारति, भारत को फिर दो वर

ज्ञान-विपणि-खनिके।

जो लक्ष्मी है, वही सरस्वती है; जो ज्ञान है, वह भौतिक समृद्धि के लिए भी है। 'भक्त और भगवान' कहानी में इस प्रतीक-योजना की पुष्टि हुई है। भक्त की पत्नी का नाम सरस्वती था; स्वप्न में वह पति से कहती है, "मेरा नाम सरस्वती है, पर मैं सजकर जैसे लक्ष्मी बन गई हूँ।" (चतुरी चमार, पृ. ७६)। इस पर निराला की टिप्पणी है कि यह छल भक्त को हँसाने के लिए था। अवश्य छल था किन्तु यह छल उसकी आकांक्षा की पूर्ति है कि जो उसके लिए सरस्वती है, वह लक्ष्मी भी हो। 'राम की शक्तिपूजा' में शक्ति की जो मौलिक कल्पना प्रत्यक्ष होती है, उसमें लक्ष्मी और सरस्वती दोनों साथ-साथ हैं :

हैं दक्षिण में लक्ष्मी, सरस्वती वाम भाग।

गीतिका के जागो जीवन-धनिके की तर्कसंगत परिणति 'राम की शक्तिपूजा' में है।

क्रान्ति की सार्थकता जनता की भौतिक समृद्धि में है—यद्यपि यह उसकी एकमात्र सार्थकता नहीं; वेदान्ती क्रान्तिकारियों से निराला के चिन्तन की यह भिन्नता है।

गांधीवाद से निराला के चिन्तन की भिन्नता हिंसा-अहिंसा के प्रश्न को ही लेकर नहीं है, क्रान्ति के भीतरी सामाजिक तत्त्व को लेकर भी है। निराला आधुनिक वैज्ञानिक साधनों के, देश के नवीन औद्योगिक विकास के पक्षपाती हैं। उनका भारत कुटीर-उद्योगों के स्वायत्त ग्राम-समाजों का भारत नहीं है। गीत गुंज में आधुनिक भारत के नव-निर्माण की रूपरेखा यह है :

वदला जीवन जग का; गदला

वहा, देख, देखते कहाँ गया !

विद्या की आँखो नूतन कला,

नये गीत, नये वाद विच्छुर,

नये यान, यात्री नये नये,

नये प्राण, नई रेल-पेल के;

वैज्ञानिक साधन सबके लिए। (पृ. 53)

जग का जीवन वदला; व्यापक सामाजिक परिवर्तन हुआ। जो कुछ गँदला था, सामन्ती अवशेष, पुरानी रूढ़ियाँ, अन्धविश्वास, वह सब वह गया। नये वाद, नये गीत, नई कला, इनके साथ नये यान, नये यात्री, - वैज्ञानिक साधनों का उपयोग आरम्भ हुआ।

आधुनिक विज्ञान से पूर्ण लाभ उठाने हुए भारत का विकास हो, निराला की यह धारणा विश्व-पण्य वाली कल्पना के अनुरूप है: औद्योगिक विकास न होगा तो

दुनिया से व्यापार सम्बन्ध कैसे कायम होंगे ?

गांधीवाद से निराला का मतभेद वैज्ञानिक साधनों के उपयोग को लेकर है। साथ ही वह वैज्ञानिक साधनों का उपयोग 'सब के लिए' चाहते हैं, मुट्ठीभर पूंजी-पतियों के लिए नहीं। उनका यह विचार कि सारी सम्पत्ति देश की हो—इस धारणा के अनुरूप है। निराला पूंजीपतियों को जनता की सम्पत्ति का संरक्षक नहीं मानते। वह सम्पत्ति के—बड़े उद्योग-धन्वों के—राष्ट्रीयकरण के पक्ष में हैं : देश को मिल जाय वह पूंजी तुम्हारी मिल में है। (वेला, पृ. ७५)

जवाहरलाल नेहरू वैज्ञानिक साधनों के उपयोग, देश के उद्योगीकरण, बड़े उद्योग-धन्वों के राष्ट्रीयकरण के पक्ष में थे। किन्तु उनकी कथनी और करनी में बड़ा अन्तर था। उनके नेतृत्व में देश के उद्योगीकरण से मुट्ठी भर आदमियों ने लाभ उठाया, पूंजीवाद का तेज़ी से विकास हुआ, सम्पत्ति के एकाधिकारी रूप आँखों के सामने आए, विदेशी ऋण पर निर्भरता, नौकरशाही की समृद्धि भी देखने को मिली।

अर्थ के गर्त में सर्प जैसे पड़े

धनिक जन सजग होकर हुए हैं खड़े—

वेला के इस गीत (पृ. ७७) तथा अन्य रचनाओं में निराला जनता को देशी पूंजीवाद के प्रति बार-बार सावधान करते हैं। सन् '४५-'४६ में महात्मा गांधी और पं. जवाहरलाल नेहरू के भाषणों से, उनकी नीति से, नये पत्ते की रचनाओं में निराला ने जो कुछ कहा है उसकी तुलना की जाय, तो यह सत्य प्रकट होगा कि क्रान्तिकारी जन-उभार के समय गांधी-नेहरू की राजनीति एक छोर पर थी, तो निराला की राजनीति दूसरे छोर पर।

निराला का क्रान्तिकारी दृष्टिकोण उन संकीर्ण राष्ट्रवादियों से भिन्न है जो भारत की उपासना करते हुए भारतीय जनता का दुख-दर्द भूल जाते हैं, जिन्हें सामंती पूंजीवादी उत्पीड़न दिखाई नहीं देता, जो देश के विकास के लिए समाजवाद को अनावश्यक समझते हैं। निराला जिस क्रान्ति का स्वप्न देखते हैं, उसकी परिणति वर्ग-उत्पीड़न को समाप्त करके समाजवादी व्यवस्था की रचना में है। स्वभावतः संकीर्ण राष्ट्रवादी न होकर निराला रंग, जाति, भाषा से परे मनुष्यमात्र के बन्धुत्व की घोषणा करते हैं :

मानव मानव से नहीं भिन्न,

निश्चय, हो श्वेत, कृष्ण अथवा,

वह नहीं क्लिन्न;

भेद कर पंक

निकलता कमल जो मानव का

वह निष्कलंक,

हो कोई सर। (अनामिका, पृ. १६)

किसी भी सरोवर में कमल खिले, है वह कमल ही। काला हो या गोरा, यूरोपीय

हो चाहे अमरीकी, है वह मनुष्य । सम्राट् एडवर्ड अष्टम् ने राजसिंहासन छोड़कर—निराला की दृष्टि में—बीसवीं सदी की नई अन्तर्राष्ट्रीय सभ्यता का परिचय दिया था ।

जन-जन के जीवन में सहास,
है नहीं जहाँ वैशिष्ट्य धर्म का
भ्रूविलास—

वहाँ सिंहासन त्यागने पर एडवर्ड का स्थान है । वैशिष्ट्य-धर्मों से परे जहाँ जनता का जीवन है, वहीं सच्ची अन्तर्राष्ट्रीयता है । इस कारण एडवर्ड अष्टम् यूरोप और अमेरिका को मिलाने वाले हैं ।

तुमसे हैं मिले हुए नव
योरप—अमेरिका ।

जो वास्तव में क्रान्तिकारी है, वह निराला की तरह संकीर्ण राष्ट्रवादी धारणाओं से मुक्त होगा ।

निराला की क्रान्ति-सम्बन्धी कविताएँ औसत प्रगतिवादी रचनाओं से भिन्न हैं । प्रगतिवादी कवियों ने पूँजीवाद के खिलाफ तो बहुत लिखा लेकिन साम्राज्यवाद और उसके मुख्य सहायक सामन्तवाद के बारे में वे सामान्यतः चुप रहे । निराला-साहित्य में भारतीय क्रान्ति का सामन्त-विरोधी पक्ष जैसा उभरकर आया है, वैसा प्रेमचन्द के अलावा किसी हिंदी लेखक की रचनाओं में उभरकर नहीं आया । औसत प्रगतिवादियों और निराला में यह अन्तर है कि अंग्रेजी राज में पूँजीवाद को कोसनेवाले कविगण भारत के स्वाधीन होने पर समाजवाद की बातें भूल गए । अनेक लेखकों ने समाजवाद को तानाशाही का पर्यायवाची मानकर तरह-तरह से पूँजीवाद का समर्थन किया । निराला की क्रान्ति सम्बन्धी भावधारा सन् '४७ के बाद भी प्रवाहित रहती है ।

अपने युग की विचारधाराओं के बीच निराला की दृष्टि उन्नत है । वह परिवेश को देखती है, भविष्य को भी । प्रभामंडलो से आतंकित न होकर वह सामाजिक सम्बन्धों के आन्तरिक सूत्रों तक पहुँचती है । इसीलिए क्रान्तिकारी कवियों में निराला का स्थान अन्यतम है ।

नया मानवतावाद

निराला हिंदी-साहित्य में नये मानवतावाद के प्रतिष्ठापक है । संसार की आलोचना करके वैराग्य की शरण लेने वाला मनुष्य उनके साहित्य का केन्द्रविन्दु नहीं है ।

उनका मानव साधारण मनुष्य की तरह जीता है, सांसारिकता से बंधा हुआ कर्म करता है, संघर्ष में भाग लेता है और उसके कर्म और संघर्ष का लक्ष्य इसी संसार में अपना या दूसरों का कल्याण है। निराला-साहित्य में मर्यादा पुरुषोत्तम राम है; अन्य मनुष्यों की तरह पराजय की पीड़ा और हानि का अनुभव उन्हें भी होता है। यह पीड़ा और हानि नर रूप में ब्रह्म की लीला नहीं है; वह नर का सहज मानवोचित व्यवहार है। निराला के लिए वेदान्त का अर्थ राजनीतिक संघर्ष से कतराना नहीं, उसमें भाग लेना है। उनके साहित्य के केन्द्र में वह मनुष्य है जो श्रम करता है, सम्पत्ति और सुख के साधनों से वंचित है, विपम परिस्थितियों से जूझता है, गिरता है, फिर आगे बढ़ता है। निराला हिंदी-साहित्य में मनुष्य की कर्मठता, वीरता, धैर्य, आन्तरिक द्वंद्व, उसकी अपार जिजीविषा के चित्रकार है।

निराला का मानवतावाद हिंदी साहित्य में उनके अभ्युदयकाल से आरम्भ होता है और अन्तिम दौर तक निरन्तर गहरा होता जाता है। साहित्य में उन्होंने जिस मानव की प्रतिष्ठा की है, वह रीतिवादी काव्य के अतिरंजित वर्णनों का नायक नहीं है; वह अनेक क्रान्तिकारी कवियों का अतिमानव नहीं है जिसका चिर-उन्नत शिर देखकर हिमालय का शिखर नतशिर हो जाता हो। निराला ने जिस वीरता का चित्रण किया है वह जीवन-संग्राम की वीरता है, वह उस मनुष्य की वीरता है जो दुःख और पराजय, संघर्ष की कठिनाइयों और मार्ग के अवरोधों से भली-भाँति परिचित है।

‘वादल राग’ का विप्लवी वादल अतिमानव के सबसे निकट है। उसके वज्र-प्रहार से भूधर क्षत-विक्षत होते हैं, समाज के आतंकवादी शोषक उसकी वज्र-हुंकार से ही काँप उठते हैं। किन्तु यह विप्लवी वीर दुःख से परिचित है, दूसरों के दुःख से ही नहीं, स्वयं भी दुःख का अनुभव कर चुका है। निराला की कविता यों शुरू होती है :

तिरती है समीर-सागर पर
अस्थिर सुख पर दुख की छाया—
जग के दग्ध हृदय पर
निर्दय विप्लव की प्लावित माया।

एक तरफ जग का दग्ध हृदय है, दूसरी तरफ वादल स्वयं दुख की छाया है। नीचे अस्थिर सुख, ऊपर दुख की छाया—यह है निराला का क्रान्तिकारी वीर। दुख की इस अनुभूति के कारण वह अतिमानव बनने से बच जाता है।

प्रलय का सा ताण्डव करती हुई धारा जब बहती है तब सारे वन्धन ढीले हो जाते हैं। ये किसके वन्धन हैं? बड़े दम्भ से जो भूधर खड़े हुए थे, वे उस धारा के ही मार्ग के अवरोध थे। वे उसे बालिका समझे थे; अब उनके उपलखंड बहाती हुई वह क्षुद्र धारा कालिका बन गई है। कवि ने जिस करुणा-क्रन्दन के रुकने की बात कही है, वह क्या इसी बालिका का करुणा-क्रन्दन नहीं है? धारा क्रान्ति की अतिमानवी देवी नहीं है; दुख से परिचित, सतत विकासमान बालिका से कालिका

बनने वाली नारी है ।

‘आवाहन’ की श्यामा साक्षात् देवी है; अगुरु उसके मार्ग के अवरोध है किन्तु वे नगण्य हैं । उसके मार्ग में एक अन्य अपराजित पशु है—मृत्यु । श्यामा का मृत्यु अमरता और मृत्यु का कभी न गतम होने वाला संघर्ष है :

श्रीरवी भेरी तेरी भंभा

तभी बजेगी मृत्यु लड़ाएगी जब तुझमे पंजा ।

जैसे राम और रावण का युद्ध हो, वैसा कुछ श्यामा ने मृत्यु का यह पंजा लड़ाना है । मृत्यु परास्त हो जाएगी, केवल अमर जीवन रहेगा, ऐसा कोई संकेत कविता में नहीं है । विघ्नवी वादल यदि दुग की छाया है तो ‘आवाहन’ की श्यामा मृत्यु का साक्षात्कार करने वाली मानव-प्रकृति है । मानव-प्रकृति इसलिए कि जो मानव-चेतन है, उसके लिए मृत्यु नहीं । समार के शरीरधारी जीव ही मर्त्य है; मृत्यु उन्हीं के लिए है । मृत्यु ने उन्हीं का संघर्ष है ।

जागो फिर एक बार (२) के गुरु गोविन्दसिंह उम्मी मृत्यु के भय पर विजयी होते हैं, दूगरो को विजयी होना सिखाते हैं :

अभय हो गए थे तुम

मृत्युञ्जय व्योमकेस के समान,

अमृत सन्तान !

मृत्यु ने श्यामा के पंजा लड़ाने वाली बात यहीं और स्पष्ट हो गई है । मृत्यु ने संघर्ष है मानव-प्रकृति का । गुरु गोविन्दसिंह का मार्ग अवरोधों ने भरा हुआ है और उन अवरोधों का मारतत्त्व है एक महा अवरोध—मृत्यु-भय । इस अवरोध पर विजय पाने के बाद—

सवा मया नाम पर

एक को कहाऊंगा,

गोविन्दसिंह निज

नाम जब कहाऊंगा—

यह अतिमानव वीर की अनिवार्यवृत्ति नहीं रह जाती ।

जागो फिर एक बार (२) में मनुष्य की वीरता के साथ उसकी कायरता की अनुभूति, उस अनुभूति के साथ स्वानि और आक्रोश के भाव छिपे हुए हैं । सिंहों की माँद में आया है आज स्यार—उस पंक्ति में ये सब भाव ध्वनित हैं । इस पंक्ति और उनमें ध्वनित भावों की आवृत्ति ‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में है :

सिंह भी क्या स्वांग कभी

करता है स्यार का ?

जागो फिर एक बार (२) से अधिक शिवाजी के इस पत्र में देशवासियों की निष्क्रियता, पराधीनता ने समझौता, आत्मसम्मान के अभाव के प्रति रोष और स्वानि के भाव सजग हैं ।

किंतु हाय ! वीर राजपूतों की
 गौरव-प्रलम्ब ग्रीवा
 अवनत हो रही है आज तुमसे महाराज...
 हाय री यशोलिप्सा !
 अन्धे की दिवस तू—
 अन्धकार रात्रि सी ।

औरगंजेब को विजयी बनाने में राजपूत सामन्तों के योगदान से यहाँ ऐसी आत्म-
 ग्लानि का भाव उदय हुआ है, जो व्यक्तिगत न होकर राष्ट्रीय है । शिवाजी का
 प्रयत्न इस आत्मग्लानि के भाव को दूर करने के लिए है । यह प्रयत्न सरल नहीं,
 अतिमानव का लोकोत्तर चमत्कार नहीं । 'राम की शक्तिपूजा' के राम जिस संशय
 से ग्रस्त होकर कुछ समय के लिए किकर्तव्यविमूढ़ हो जाएँगे, उसका पूर्वाभास
 'महाराज शिवाजी को पत्र' में है :

सोचता हूँ अपना कर्त्तव्य अब—
 देश का उद्देश,
 पर, क्या कहूँ मैं,
 निश्चय कुछ होता नहीं—
 द्विधा में पड़े हैं प्राण ।

द्विधा में अतिमानव वीरों के प्राण नहीं पड़ते ; उनके लिए इच्छा करना भर काफ़ी
 है, विजय सुलभ होने में देर नहीं लगती । निराला के शिवाजी मानव है, अतिमानव
 नहीं । द्विधा का कारण यह है कि यदि वह राजा जयसिंह से मिल जाएँ तो उनके
 शत्रु कहेंगे कि डरकर मिल गया है ; यदि युद्ध करें तो दोनों ओर हिंदुओं का खून
 बहेगा । इस द्विधा की स्थिति पर विचार करते हुए हृदय से आह निकल पड़ती है :

हाय री दासता !
 पेट के लिए ही
 लड़ते हैं भाई-भाई !

देग की परिस्थितियों से उत्पन्न हुई वेदना शिवाजी का हृदय वेध डालती है । साथ
 ही 'बादल-राग' के विप्लवी वीर की तरह यहाँ भी शिवाजी को दूसरों के दुख की
 मार्मिक अनुभूति हुई है । जिस योद्धा को जनता के दुख की अनुभूति नहीं, उसकी
 वीरता क्रूरता है, वीरता का प्रदर्शन मात्र है । रीतिवादी कवियों के वीर-रस में
 इस दुःखात्मक अनुभूति का अभाव है ; निराला के उदात्त, करुणामिश्रित, ओजपूर्ण
 काव्य और उस शास्त्रानुमोदित परम्परागत वीर काव्य में यही अन्तर है ।

शिवाजी राजपूत वीर जयसिंह को सीख देते हैं :

तपा तलवार
 सन्ताप से निज जन्म मू के
 दुखियों के आँसुओं से
 उस पर तुम पानी दो ।

क्रान्तिकारी वीर की तलवार पर जो पानी चढ़ाया जाता है, वह दुखियों की आँखों में है। जिसने वे आँखें नहीं देखी, वह वृथा ही जन्मभूमि का नाम लेता है, वह जन्मभूमि के सन्ताप से परिचित नहीं।

‘धारा’, ‘आवाहन’, ‘वादल राग’ (६), ‘जागो फिर एक बार’ (२) और ‘महाराज शिवाजी का पत्र’—इन कविताओं को इस क्रम से पढ़ा जाय तो निराला के मानवतावाद के विकास की दिशा समझ में आ जाएगी। अतिमानव की जो झलक प्रारंभिक रचनाओं में है, वह क्रमशः क्षीण होती जाती है; सामान्य मानवता का बोध और गहरा होता जाता है। जैसे-जैसे आन्तरिक ग्लानि और पीड़ा का बोध तीव्र होता है, वैसे ही जिन परिस्थितियों से संघर्ष करना है, उनकी रूपरेखा और साफ़ दिखाई देती है। उसी अनुपात में मनुष्य की दृढ़ता, संघर्ष में पैर जमाए रहने की क्षमता भी मानो बढ़ती जाती है।

निराला के नायक योद्धा हैं, कवि हैं, साधारण श्रमिक और सम्पत्तिहीन भिखारी हैं। तुलसीदास कवि हैं; उनका कवि-कर्म किसी भी शस्त्रधारी योद्धा के कर्म से कम वीरतापूर्ण नहीं है। तुलसीदास ने अपना कवि-कर्म तब आरम्भ किया जब देश के समस्त योद्धाओं के अस्त्र-शस्त्र व्यर्थ हो गये थे। निराला की ‘तुलसीदास’ रचना कवि-कर्म की उदात्त विजयगाथा है। सब कुछ व्यर्थ हो जाय, काव्य-साधना कभी व्यर्थ नहीं होती। जो वीर थे, उन्होंने वीरगति प्राप्त की; जो कायर थे, वे नई सत्ता के स्तम्भ बने। देश के उद्धार का बीड़ा उठाया कवि ने। आसक्ति, कुतर्क और विरोधी सत्कारों से जूझते हुए, रत्नावली की सहायता से, तुलसीदास अपने लक्ष्य की ओर बढ़ते हैं।

राम योद्धा हैं, ज्ञानी हैं, राजा हैं। पराजय के क्षणों में सीता की छवि राम के मन में कौंध जाती है। तुलसीदास की मुक्ति रत्नावली को छोड़ने में थी, राम की सिद्धि सीता को पुनः प्राप्त करने में है। राम का लक्ष्य पापियों का उद्धार करना अथवा पुण्यात्माओं के लिए स्वर्ग रचना नहीं; राक्षसों का पराभव, लका में विभीषण का राजतिलक, सीता के साथ अयोध्या लौटकर राज्य सँभालना यही लौकिक उद्देश्य है।

राम अकेले नहीं हैं, उनके साथ एक विशाल सेना है, लक्ष्मण हैं, सी शक्तियों में महाशक्ति महावीर हैं। चतुरी चमार भी अकेला नहीं है, उसके साथ गाँव के और किसान हैं, स्वयं कवि निराला हैं। चतुरी श्रमिक है, उस संसार को बहुत कम पहचानता है जिससे उसे संघर्ष करना है। लेकिन वह जीवन-संग्राम में परास्त होकर भागता नहीं है। उसकी आँखों में आँसू नहीं, होठों पर मुसकान है। सत्तू बाँधकर, रेल छोड़कर, पैदल दस कोस उन्नाव चलकर, दूसरी पेशी के बाद पैदल ही लौटकर हँसता हुआ चतुरी बोला—“काका, जूता और पुरवाली बात अब्दुल-अर्ज में दर्ज नहीं है।”

‘गोदान’ में धनिया जहाँ पछाड़ खाकर गिरती है, मानवतावाद में उसके बाद की कड़ी है निराला का चतुरी चमार।

चतुर्ती एक पूरे आन्दोलन के वहाव के साथ आगे बढ़ता है किन्तु 'देवी' कहानी की पगली भिखारिन अकेली है। सड़क है, जुलूस है, नेता है, फिर भी पगली अपने बच्चे के साथ अकेली है। सामने होटल में कधि हैं, उनके मित्र है किन्तु इनकी सहायता सीमित है। वे जीवन-संग्राम में पगली की रक्षा नहीं कर पाते। एक शक्ति की पूजा 'राम की शक्तिपूजा' में है, एक शक्ति का प्रत्यक्ष दर्शन 'देवी' कहानी में है। निराला की यह शक्ति भी खूब है। अप्रत्याशित अवसरों पर अद्भुत रूपों में प्रकट होती है। उनकी शक्तिपूजा का राष्ट्रीयता से, जनतंत्र से, मानवतावाद से क्या सम्बन्ध है, इन पंक्तियों में देखा जा सकता है।

“महाशक्ति का प्रत्यक्ष रूप संसार को इससे बढ़कर ज्ञान देने वाला और कौन-सा होगा ? राम, श्याम और संसार के बड़े-बड़े लोगों का स्वप्न सब इस प्रभात की किरणों में दूर हो गया। बड़ी-बड़ी सभ्यता, बड़े-बड़े शिक्षालय चूर्ण हो गए। मस्तिष्क को घेरकर केवल यही महाशक्ति अपनी महत्ता में स्थित हो गई। उसके बच्चे में भारत का सच्चा रूप देखा, और उसमें—क्या कहूँ, क्या देखा।”

भारत का एक रूप गदाधारी महावीर हैं, दूसरा रूप पगली का यह बच्चा है। एक महाशक्ति वह है जो राम के मुख में लीन हो जाती हैं; दूसरी महाशक्ति यह है जो पगली के रूप में प्रत्यक्ष हैं। महाशक्ति प्रत्यक्ष होती है पगली के जीवन-संघर्ष में, उसके अटूट धैर्य, उसकी अपराजेय-वीरता में। यह वीरता साहित्य में स्वीकृत नहीं। यह उस महाशक्ति की वीरता है जिसके आगे सभ्यता और शिक्षालय चूर्ण हो जाते हैं। जो साहित्य इस सभ्यता और इन शिक्षालयों से बँधा हुआ है, उसमें वह वीरता स्वीकृत नहीं है। निराला का मानवतावाद उसी वीरता का प्रतिष्ठापक है, यही उसकी विशेषता है।

वीरता के साथ दुख की अनुभूति। पगली की वीरता अपने लिए, अपने बच्चे के लिए है; उसे अपने दुख का बोध है, अपने बच्चे के दुख का भी। वह पगली है, गूंगी है, फिर भी अत्यन्त सहृदय है। सहृदयता के बिना दुख का बोध नहीं होता।

“पेड़ की छाँह या किसी खाली वरामदे में दोपहरी की लू में ऐसे ही एकटक कभी-कभी आकाश को बैठी हुई देख लेती होगी। मुमकिन है, इसके बच्चे की हँसी उस समय उसे ठंडक पहुँचाती हो। आज तक कितने वर्षा-शीत-ग्रीष्म इसने भेले हैं, पता नहीं। लोग नैपोलियन की वीरता की प्रशंसा करते हैं। पर यह कितनी बड़ी शक्ति है, कोई नहीं सोचता।”—यह उसकी वीरता और दुख की अनुभूति का रूप है।

“डेढ़-दो साल के कमजोर बच्चे को माँ एक मूक भाषा सिखा रही थी—आप जानते हैं, वह गूंगी थी। बच्चा माँ को कुछ कहकर न पुकारता था, केवल एक नजर देखता था, जिसके भाव में वह माँ को क्या कहता था, आप समझिए; उसकी माँ समझती थी;”—यह उसकी सहृदयता का रूप है।

पगली का संघर्ष जितना मानव-समाज से है, उतना ही प्रकृति से। जो महाशक्ति पगली में प्रत्यक्ष होती है, वह मानवशक्ति ही है क्योंकि प्रकृति के आगे

उसकी एक नहीं चलती। डबल निमोनिया में उसकी मृत्यु होती है।

‘चतुरी चमार’, ‘देवी’, ‘तुलसीदास’, ‘राम की शक्तिपूजा’—ये सब तीन-चार साल के भीतर की रचनाएँ हैं जो बाहर से भिन्न दिखने पर भी आन्तरिक रूप से परस्पर सम्बद्ध हैं। इन सभी में विभिन्न स्तरों पर मनुष्य के संघर्ष और उसकी वीरता की कहानी है। इस संघर्ष से जूझते हुए मनुष्य मृत्यु के निकट पहुँचता है, शरीर क्षीण और ध्वस्त हो जाता है, फिर भी भीतर की दमक कम नहीं होती। दुर्बल, संघर्षरत, मृत्युग्रस्त मनुष्य भी कितना सुन्दर हो सकता है !

“मैं देख रहा था, ऊपर के धुएँ के नीचे दीपक की शिखा की तरह पगली के भीतर की परी इस संसार को छोड़कर कहीं उड़ जाने की उड़ान भर रही थी ... मेरी आँखों को उसमें वह रूप देख पड़ा, जिसे मैं कल्पना में लाकर साहित्य में लिखता हूँ; केवल वह रूप नहीं, भाव भी।” यह उस पगली भिखारिन का सौन्दर्य है।

मृत्यु से पहले जीवन की यही दिव्य आभा निराला ने कुल्ली के दुर्बल क्षीण शरीर में देखी।

“देखा, चेहरा एक दिव्य आभा से पूर्ण है, लेकिन देह पहले से दुबली, जैसे कुल्ली समझ गए हैं, जीवन की संध्या हो गयी है, अब घर लौटना है। कविता का दिव्य रूप और भाव सामने जड़ शरीर में देखकर पुलकित हो उठा।”

‘राम की शक्तिपूजा’ में युद्ध का जैसा रोमाचकारी वर्णन है, वैसा यहाँ कुछ नहीं है। फिर भी कुल्ली योद्धा है। रूढ़िवादियों का विरोध सहते हुए मुसलमान स्त्री से विवाह करते हैं, अछूत बालकों को पढ़ाते हैं; राष्ट्रीय आन्दोलन के नेताओं की उपेक्षा की चिन्ता न करके अकेले ही अपने मार्ग में आगे बढ़ते हैं। कुल्ली ने शक्तिपूजा नहीं की, कोई शक्ति उनके मुख में विलीन नहीं हुई; उनमें महाशक्ति प्रत्यक्ष नहीं हुई, निराला को उनमें ‘कविता का दिव्य रूप’ दिखाई देता है, उस कविता का दिव्य रूप जिसकी साधना तुलसीदास ने की थी, जिसका स्रोत निराला के लिए मनुष्य के दुःख और संघर्ष में था।

कुल्ली को देखकर निराला ने लिखा—“मनुष्यत्व रह-रहकर विकास पा रहा है। देखकर मैंने सिर झुका दिया।”

‘राम की शक्तिपूजा’ के बाद यों निराला का मानवतावाद निरन्तर विकसित हो रहा था। जिस शक्ति के आगे उनका सिर झुका था, वह मनुष्य की शक्ति थी। वही अब उनकी कविता, उनकी सरस्वती थी।

कुल्ली के सगे-भाई-जैसे विल्लेसुर है। उनके मन का ढाँचा पगली भिखारिन के दिमाग से कहीं मिलता-जुलता है—कुछ सनकी, कुछ वेवकूफ—पर जीवट में वह कुल्ली जैसे हैं। ब्राह्मण वाली प्रतिष्ठा की चिन्ता न करके बकरियाँ पालते हैं, सारे गाँव का मुकाबला करते हैं। जीवन-संघर्ष का उद्देश्य, बहुत सीधा सा, अपने अस्तित्व को कायम रखना है। निराला विल्लेसुर की दुःखानुभूति और वीरता के बारे में कहते हैं : “विल्लेसुर, जैसा लिख चुके हैं, दुःख का मुँह देखते-देखते उसकी

डरावनी सूरत को बार-बार चुनीती दे चुके थे। कभी हार नहीं खाई।” कथा के अनेक पृष्ठों में जो चित्रित किया गया है, भाव रूप में यही उसका सारांश है।

अप्सरा का चंदन, अलका का प्रभाकर, चोटी की पकड़ का दूसरा प्रभाकर, प्रभावती की जमुना, काले कारनामे का मनोहर विभिन्न रूपों में जनता के उसी वर्ग की सेवा करते हैं जिसके प्रतिनिधि चतुरी, कुल्ली और विल्लेसुर है। अधूरे उपन्यास चमेली में, नये पत्ते की कविताओं में निराला इसी वर्ग के उत्थान, संघर्ष और कठिनाइयों का चित्रण करते हैं। निर्धन, निम्नतम भारतीय जनता का जीवन-संघर्ष—यही निराला के मानवतावाद की अन्तर्धारा है।

निराला ने साहित्य में जिस मानवतावाद की प्रतिष्ठा की, उसके विकास का इतिहास भारतीय जन-आन्दोलन के उतार-चढ़ाव का इतिहास है। पहले दौर में निराला उस विप्लवी वीर के गीत गाते हैं जिसमें अतिमानव की झलक है। सन् '३० के बाद की रचनाओं में यह झलक खत्म हो गई है, मनुष्य अपने आन्तरिक और बाह्य संघर्षों की पूर्णता में चित्रित किया जाता है। सन् '३०-'४० के दशक की रचनाओं में निराला की मानवीय सहानुभूति और गहरी होती है, मृत्यु की पूर्व-वेला में जीवन की आखिरी दमक का सौन्दर्य वह मनुष्य में देखते हैं। दिव्य शक्ति वाला भाव पीछे छूट जाता है, मानव शक्ति का रूप ही आँखों के सामने रह जाता है। दूसरे महायुद्ध के दौरान और उसके बाद एक नई क्रान्तिकारी भावना निराला के मानवतावाद में धुल-मिल जाती है। करुणा से अधिक इसमें आक्रोश है; दुख की अनुभूति से अधिक इसमें सामूहिक संघर्ष की ललक है। स्वाधीन भारत में जनता के क्रान्तिकारी उभार समाप्त हो गए; निराला के साहित्य में वह ललक भी न रही किन्तु एक थिराई हुई करुणा, जिन मनुष्यों की मुक्ति के सपने उन्होंने सन् '४६ तक देखे थे, उनके प्रति गहरी सहानुभूति 'अर्चना' से 'सान्ध्य-काकली' तक देखने को मिलती है।

आराधना में कही गाँव के साधारण श्रमिकों का चित्र है (वान कूटता है), कही हल जोतकर घर लौटने वाले किसान-परिवार का दृश्य है (खेत जोतकर घर आए हैं), कही 'नये पत्ते' के व्यंग्य बोल फिर सुनाई देते हैं (मानव जहाँ बैल घोड़ा है)—कहीं खिन्नता (मानवदेव हाथ मलता है), कही निराशा (बंद हुई ज्वर उर की आशा, समर विजय की तब क्या आशा), कही विजय में विश्वास (मानव के तन केतन फहरे), निराला की मानवीय करुणा निमित्त-भेद से अनेक रूपों में व्यक्त हुई है।

दुख और पराजय का ज्ञान, संघर्ष की कठिनाइयों और मार्ग के अवरोधों का चित्रण, मनुष्य के धैर्य और उसकी वीरता की अभिव्यंजना—निराला के मानवता-वाद की विशेषताएँ हैं। उनके देशप्रेम से, उनकी क्रान्तिकारी भावना से, उनका मानवतावाद पूर्णतः संबद्ध है। इन तीनों को एक साथ देखने से ज्ञात होगा कि आधुनिक भारत की छवि कितनी गहराई से उनके साहित्य में आँकी गई है। उस छवि के अनुरूप ही निराला-साहित्य की गरिमा का मूल्यांकन होगा।

नवनिर्माण और विनाश

निराला के साहित्य में कविता और क्रान्ति का गहरा सम्बन्ध है। उनके क्रान्तिकारी वीर या तो स्वयं कवि हैं, या कविता और संगीत के प्रेमी हैं। विप्लवी वादल के पास एक भेरी है जो अपने गर्जन से धनी वर्ग को कँपाती है, साथ ही उससे कोमल स्वर भी फूटते हैं, जिन्हें सुनकर पृथ्वी के हृदय से नये अंकुर फूटते हैं। वादल-सम्बन्धी अन्य कविता में इस मधुर कोमल संगीत का विस्तार से वर्णन है :

स्वरारोह, अवरोह, विधात,

मधुर मन्द्र, उठ पुनः पुनः ध्वनि

छा लेती है गगन, श्याम कानन,

सुरभित उद्यान।

(परिमल, पृ. १५५)

क्रान्ति के रचनात्मक और ध्वंसात्मक पक्षों की तरह कविता या संगीत भी दो तरह का है। 'उद्बोधन' कविता में एक गर्जन-तर्जन वाला स्वर है :

गरज-गरज घन अन्धकार में गा अपने संगीत,

बधु, वे बाधा-बन्ध-विहीन

(अनामिका, पृ. ६७)

इस स्वर के साथ पुराने बन्धनों का नाश, प्राचीन रूढ़ियों का ध्वंस, पीले पत्तो का झरना आदि क्रियाएँ सम्बद्ध हैं। दूसरा स्वर कोमल और रचनात्मक है :

पुनर्वाँ गाएँ नूतन स्वर, नव कर से दे ताल,

चतुर्दिक् छा जाए विश्वास।

'अनामिका' के वादल गरजो गीत में यही दोनों प्रकार का संगीत है। गरजने वाला स्वर पहली पंक्ति से ही स्पष्ट है। आगे विजली और वज्र रखनेवाला वादल ललित कल्पना का प्रेमी भी है :

ललित ललित काले धुंधराले,

बाल कल्पना के-से काले।

ललित कल्पना और क्रान्तिकारी कविता में कोई आन्तरिक विरोध नहीं है। जो क्रान्तिकारी है, वह क्रान्ति के अलावा जीवन के अन्य कार्य भी करता है। वैसे ही कवि ; क्रान्ति के गीत गाने के अलावा वह सौन्दर्य और शृंगार की रचनाएँ भी करता है। परिमल में उन्होंने वादल को लक्ष्य करके जो लिखा था—आज मिटेगी व्याकुल श्यामा के अधरों की प्यास, वही भाव 'अनामिका' वाले गीत में है। जीवन में ध्वंस है, रचना है, दुःख है, सौन्दर्य और शृंगार है। निराला अपने साहित्य में जिस कवि को प्रतिष्ठित करते हैं, वह समग्र जीवन को व्यापक दृष्टि से देखता है, एक ही पक्ष लेकर नहीं चलता।

अनामिका वाले गीत में निराला ने कवि और क्रान्तिकारी में तादात्म्य स्थापित किया है :

विद्युत्-छवि उर में, कवि, नव जीवन वाले !

सामाजिक क्रान्ति में साहित्य की महत्त्वपूर्ण भूमिका है; यह भी सत्य है कि सामाजिक क्रान्ति सार्थक तब है जब उससे भाषा और साहित्य का विकास हो। इसीलिए निराला-साहित्य में कवि और क्रान्तिकारी का यह तादात्म्य है। स्वभावतः उनकी अनेक रचनाएँ ऐसी हैं जो समाज और साहित्य दोनों के सन्दर्भ में सटीक बैठती हैं। जला दे जीर्ण शीर्ण प्राचीन—‘गीतिका’ के इस गीत में सामाजिक रूढ़ियों का विरोध है, साहित्यिक रूढ़ियों का भी। ‘उद्बोधन’ कविता में नये-पुराने पक्ष साहित्य और समाज दोनों के लिए सार्थक प्रतीक है। साहित्य और समाज की रूढ़ियाँ परस्पर सम्बद्ध हैं; स्वभावतः जो परिवर्तन एक क्षेत्र में होगा, वह दूसरे क्षेत्र को प्रभावित करेगा। फिर भी साहित्य की अपनी सत्ता है। यह सत्ता सापेक्ष रूप में स्वतन्त्र है, साहित्य के परिवर्तन और विकास की अपनी समस्याएँ हैं। निराला साहित्य-जगत् की अपनी विशिष्ट क्रान्ति के कवि भी है।

साहित्य-जगत् की यह क्रान्ति एक ओर प्राचीन रूढ़ियों का नाश करने वाली है, दूसरी ओर वह जीवन्त साहित्यिक परम्परा की रक्षक भी है। समाज की अपेक्षा साहित्य में परम्परा की रक्षा के प्रति निराला का आग्रह अधिक है।

विश्व की ही वाणी प्राचीन

आज रानी बन गई नवीन—

(गीतिका, पृ. ७८)

यहाँ पतञ्जर के बाद वसंत में जैसे प्रकृति नया जीवन पाती है, वैसे ही प्राचीन साहित्यिक परम्परा नए युग में परिवर्तित होती हुई संवर्धित और विकसित होती है।

फूटो फिर, फिर से तुम,

रुद्ध कंठ सामगान !-

(उप., पृ. ६८)

यहाँ ज्ञान और साहित्य की प्राचीन परम्परा ही पुनरुज्जीवित होकर पश्चिम के हिंसक साम्राज्यवाद को चुनौती देती है।

अन्य परम्परावादियों और निराला में यह अन्तर है कि जहाँ बहुत-से संस्कृत-प्रेमियों के लिए आधुनिक भाषाओं के उत्थान के साथ भारतीय साहित्य की गरिमा लुप्त हो गई, वहाँ निराला के लिए नवीन भाषाओं का उत्थान नये विकास का सूचक भी है। संस्कृत और हिंदी, प्राचीन परम्परा और आधुनिक साहित्य परस्पर कैसे संवद्ध हैं, इसका विशद चित्रण ‘नये पक्ष’ की ‘देवी सरस्वती’ कविता में है।

राग रंग की रामायण दुख की गाथा से

पूरी हुई ! सँभाले जैसे स्वर भाषा के

अधिक मनोहर—

संस्कृत और हिन्दी का यह सम्बन्ध है। निराला इस कविता में कालिदास, हर्ष आदि के साथ हिंदी कवियों को बराबरी वाला स्थान देते हैं। उनके आदर्श कवि तुलसीदास संस्कृत के नहीं, हिंदी के कवि हैं। वास्तव में निराला तुलसीदास को जिस संस्कृति से संघर्ष करते हुए, प्रथमतः उससे प्रभावित होते, दिखाते हैं,—

अव स्मर के शर-केशर से झरं
रंगती रज-रज पृथ्वी, अंबर;

वह वाल्मीकि-व्यास से भिन्न, संस्कृत की शृंगार-परम्परा है जिससे कालिदास का सीधा सम्बन्ध है।

हिंदी के आधुनिक साहित्य का विकास रीतिवादी रूढ़ियों का तीव्र विरोध करते हुए ही सम्भव हुआ है। निराला में एक ओर तुलसी-कवीर-दादू-मीरा-रैदास के रिक्त के प्रति सम्मान की भावना है, दूसरी ओर रीतिवादी रूढ़ियों का तीव्र विरोध है। 'मित्र के प्रति' कविता (अनामिका, पृ. १०) में हिंदी-साहित्य के इस आन्तरिक संघर्ष का चित्रण हुआ है। प्राचीनपंथी साहित्यप्रेमी नई कविता को नीरस मानकर उसकी रचना बंद करने को कहते हैं। निराला इस साहित्यिक द्वंद्व के चित्रण के लिए लू और वादल के आन्ति-सम्बन्धी परिचित प्रतीको का उपयोग करते हैं। ग्रीष्म के त्रास से जो जल सूखकर वादल बना था, वही अब नये साहित्य के रूप में धरती पर बरस रहा है। 'मित्र के प्रति' कविता में जो बात विस्तार से कही गई है, वही अत्यंत सारगर्भित, संक्षिप्त और प्रभावशाली ढंग से, उन्ही प्रतीको की सहायता से इस कविता में कही गई है :

जला है जीवन यह आतप में दीर्घकाल;
सूखी भूमि, सूखे तरु, सूखे सिक्त आलवाल;
बन्द हुआ गुञ्ज, धूलि धूसर हो गए कुंज,
किन्तु पड़ी व्योम-उर वन्धु, नील-मेघ-माल।

(अनामिका, पृ. १६०)

इस साहित्यिक संघर्ष का केन्द्र निराला स्वयं थे; इसलिए ये कविताएँ जितनी सामान्य साहित्यिक संघर्ष पर घाटित होती हैं, उतनी ही निराला के अपने विशिष्ट जीवन पर। जला है जीवन यह—निराला का जीवन जला है, हिंदी का जीवन जला है। निराला के मन की आशाएँ, उल्लास, विपाद, निराशा, वीरतापूर्ण कर्म, त्रास, दुःस्वप्न—यह सब कुछ कही-न-कहीं हिंदी के इस आन्तरिक संघर्ष से जुड़ा हुआ है। निराला के बिना हिंदी का यह संघर्ष नहीं समझा जा सकता, इस संघर्ष के बिना निराला नहीं समझे जा सकते; न व्यक्तित्व, न कृतित्व !

निराला का जीवन हिंदीमय है; हिंदी उनके लिए साहित्य-साधना का माध्यम है; अपने में स्वयं एक साध्य है। भारत देश और इस देश की जनता की तरह निराला की आस्था, श्रद्धा, सर्वाधिक प्रेम का अधिष्ठान है भापा। असह्य पीड़ा के क्षणों में वह सारा दुख यह हिंदी का प्रेमोपहार कहकर स्वीकार करते हैं, संघर्ष के विकट क्षणों में अप्रतिहत विश्वास से वह भापा का गौरव-गीत गाते हैं :

बुझे तृष्णाशा-विषानल झरे भापा अमृत-निर्झर,
उमड़ प्राणों से गहनतर छा गगन लें अवनि के स्वर।

(गीतिका, पृ. ६४)

ये जो धरती से उठकर आकाश पर छा जाने वाले प्राणों के स्वर हैं, वे हिंदी भापा

के स्वर हैं। छन्द की गति से, उदात्त शब्द-सौन्दर्य से, भाव-चित्र की गरिमा से निराला जिसका भविष्य चित्रित कर रहे है, वह आधुनिक हिंदी है। प्रशस्त परंपरा वाली, नवयुग में नवजीवन से दीप्त यह हिंदी-भाषा निराला के लिए किसी भी देवी-देवता से अधिक पूज्य है:

वन्दूँ पद सुन्दर तव;

छन्द नवल स्वर-गौरव !

जननि, जनक-जननि-जननि-

जन्मभूमि भाषे ! (उप., पृ. ८१)

वह जननी है, माता और पिता की जननी है, अपनी और सब पूर्वजों की जन्मभूमि की वह भाषा है। निराला उस मातृभाषा की वंदना कर रहे हैं। इसी भाषा के वर्ण-चमत्कार पर, उसके शब्दों के ध्वनि-सौन्दर्य पर वह रीझते हैं। आधुनिक हिंदी कविता में यह भाषा अपना नया रूप पाती है :

वर्ण-चमत्कार;

एक-एक शब्द वैधा ध्वनिमय साकार। (उप., पृ. ६२)

जिसके पद-पद में नई भावधारा प्रवाहित है, उसी भाषा के अगणित गीत आकाश में गूँजते हैं। इसी भाषा के द्वार पर आकर निराला संघर्ष का सारा कष्ट भूल जाते हैं, वही उन्हें वह वर मिलता है जिससे अवसन्न अवस्था में भी मन प्रसन्न हो उठता है। रहस्यवादी को जो आनन्द ब्रह्मदर्शन से मिलता है, निराला को तीव्र दुखानुभूति के बाद, वैसा ही आनन्द भाषा की साधना के बाद, साहित्य में सिद्धि प्राप्त करने पर मिलता है। ऐसा धीर विजयोत्साह का स्वर निराला में भी अन्यत्र दुर्लभ है :

समझ क्या वे सकेंगे भीरु मलिन-मन,

निशाचर तेजहत रहे जो वन्य जन,

धन्य जीवन कहाँ,—मातः, प्रभात-धन,

प्राप्ति को बढ़ें जो गहें तव पद अमर—

प्रातः तव द्वार पर,

आया, जननि, नैश अन्ध पथ पार कर। (गीतिका, पृ. १००)

निराला ने यह आत्मविश्वास सुदीर्घ संघर्ष के बाद प्राप्त किया है। आरंभ में कंठ रुद्ध है, राग अधूरा है, जिस मंदिर में अनेक राग-रागिनियाँ गूँज रही हैं, वहाँ अपना गीत सुनाने का साहस नहीं होता। (अनामिका, पृ. ४०) मन का संकोच, कवि रूप में स्वीकृत होने की आशा, दुलार पाने की आकांक्षा—निराला सब कुछ उसी जननी से कहते हैं :

पहनो यह माला माँ, उर मे मेरे ये संगीत,

खेलें उज्ज्वल, जिनसे प्रतिपल थी जनता भयभीत।

(परिमल, पृ. ६५)

जनता की अवज्ञा, फिर भी कवि रूप में अपनाए जाने की लालसा, अपनी सीमित

प्रतिभा का विचार, फिर भी आत्म-समर्पण का बल—निराला की स्वतःस्फूर्त गेयता का अमोघ स्रोत है उनका भापा-प्रेम ।

धन्य कर दे माँ, वन्य प्रसून (गीतिका, पृ. ३४)—इस गीत का वन्य प्रसून कवि स्वयं है । हृदय में गन्ध है किन्तु दल बंद होने से बाहर नहीं निकली; निराला मलय स्पर्श की बाट जोहते हैं कि गंध वह निकले और वह प्रसून :

वंदना करे छंद में झूम ।

भापा की वंदना के प्रसंग में फूल वाले प्रतीक का उपयोग वह अकसर करते हैं ।

अनगिनित आ गए शरण में जन, जननि,—

सुरभि-सुमनावली खुली, मधुऋतु अवनि !

(गीतिका, पृ. १८)

इस गीत में सुरभि-सुमनावली द्वारा वह कवियों की ओर संकेत कर रहे हैं या सामान्य जनो की ओर ? जिस जननी का स्मरण करते हैं, वह सरस्वती है या आदिशक्ति ? जैसे निराला की अनेक रचनाएँ साहित्य और समाज दोनों पर लागू होती हैं, वैसे ही उनके अनेक गीत सरस्वती और आदिशक्ति—भापा और प्रकृति—दोनों पर लागू होते हैं । शक्ति और सरस्वती में निराला के लिए विशेष अन्तर नहीं । शक्ति एक है; भापा के रूप में भी वह प्रत्यक्ष होती है । 'राम की शक्तिपूजा' में श्यामा के साथ सरस्वती है ही । जिस जननी की शरण में अनगिनत जन आए हैं, वह उस देवी से भिन्न नहीं जिसके लिए नतशिर होकर वह कहते हैं :

बन्दू पद सुन्दर तब;

छन्द नवल स्वर-गौरव !

उसकी कृपा से जो सुरभि-सुमनावली खुलती है, उसमें वह वन्य प्रसून भी है जो छंद में झूमकर वंदना करना चाहता है ।

छंद में झूमता हुआ स्वर, स्वर में वंदना का भाव कुछ इस प्रकार होगा :

तब भक्त भ्रमरों को हृदय में लिए वह शतदल विमल

आनंद-पुलकित लोटता नव चूम कोमल चरण तल ।

(अनामिका, पृ. ३३)

ये कोमल चरणतल वीणावादिनी के हैं; उनके पास जो कमल झूम रहा है, उसी में वे भ्रमर हैं जो उसकी वंदना करते हैं । जैसे मातृभूमि की सजल मूर्ति के लिए निराला ने लिखा था कि वह उसे देखे और वह भी उन्हें देखती रहे, वैसे ही वह सरस्वती को अपना वंदना-गीत सुनाते हैं, उसकी वीणा का मधुर स्वर सुनते भी हैं :

वह रही है सरस तान-तरंगिनी,

वज्र रही वीणा तुम्हारी संगिनी । (उप.)

भापा की देवी से निराला वैसे ही आत्मीयतापूर्ण भावों का आदान-प्रदान करते हैं, जैसे मातृभूमि से ।

अनामिका की 'वीणावादिनी' का छंद जैसे झूमता हुआ चलता है, वैसे ही

लहराता हुआ स्वर 'वेला' के इस गीत का है :

वीन की झंकार कैसी वस गई मन में हमारे ।

धुल गई आँखें जगत की, खुल गए रवि चंद्र तारे ।

भाव-बोध के अनेक स्तर हैं जहाँ से निराला का यह वंदना वाला स्वर फूटता है । अनगिनित आ गए शरण में जन जननि, वीन की झंकार कैसी वस गई मन में हमारे, तब भक्त भ्रमरों को हृदय में लिए वह शतदल विमल—इन तीनों रचनाओं के छन्द की गति में जो समानता है, उससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि इनके भाव-बोध का स्तर एक ही है जो सरस्वती की कल्पना से स्पष्टित हुआ है ।

स्वर हिलोरें ले रहा आकाश में

कांपती है वायु स्वर-उच्छ्वास में—

(अनामिका, पृ. ३३)

आकाश में स्वर की हिलोरें, भावों से आन्दोलित निराला के मन से फूटता हुआ छंद । प्रेक्षक शक्ति—सरस्वती ।

गीत-गुंज में मानो आत्मीयता और गहरी हो गई हो, सरस्वती अब शारदा जी हो गई हैं, वसन्त की माला भी पहने है :

वरद हुई शारदा जी हमारी,

पहनी वसन्त की माला सेवारी ।

सांध्यकाकली में—अन्त समय तक—वह भाषा और साहित्य की इस देवी का स्मरण करते हैं । अब शरण में जाना आवश्यक नहीं, किसी भी तरह का वंदन-स्तवन आवश्यक नहीं; दर्शन ही यथेष्ट है । वीणा के स्वर बादलों से घिरे गगन-मण्डल में गूँज रहे हैं और कवि की दृष्टि चरणों से ऊपर उठती हुई नाक और आँखों तक पहुँच गई है :

दीप्ति नयनो की सुहावन,

नाक का हिल रहा मीना ।

चरणों से नयनों तक पहुँचने में जैसे एक युग बीत गया हो, मानो निराला का सारा जीवन इसी यात्रा में खप गया हो । लेकिन वहाँ नज़र ठहरती नहीं; टकटकी बँधी है मीना पर ।

अनेक रूपों में निराला ने सरस्वती को याद किया है । वह संघर्ष से अलग, संघर्ष के फलस्वरूप प्राप्त होने वाली सिद्धि है, वह दुखी संघर्षरत कवि को प्यार-दुलार से ढाढ़स बँधाने वाली माँ है, वह संघर्ष में सक्रिय प्रेरणा देने वाली शक्ति भी है । तुलसीदास की रत्नावली ऐसी ही सरस्वती में परिवर्तित हो जाती है :

देखा, शारदा नील-वसना

हैं, सम्मुख स्वयं सृष्टि-रशना ।

निराला के भाव-बोध की एक विशेषता यह है कि देवियों और प्रतीकों से बँधे रहने पर भी वह ठोस यथार्थ की धरती को भूलते नहीं हैं । सरस्वती की उपासना का अर्थ है कठिन जीवन-संघर्ष; साहित्यिक संघर्ष और जीवन-संघर्ष परस्पर संबद्ध हैं ।

हिंदी साहित्य का आन्तरिक संघर्ष एक ओर रीतिवाद से मुक्ति पाने के लिए है, दूसरी ओर वह हिंदी भाषा और साहित्य की जातीय प्रतिष्ठा के लिए भी है। हिंदी में क्या है, हिंदी भी कोई भाषा है, आधुनिक हिंदी कविता पागलों का प्रलाप है— इस तरह की सूक्तियों का उत्तर निराला ने 'आदरणीय प्रसाद जी के प्रति' कविता में दिया है। प्रसाद का साहित्य हिंदी भाषा और हिंदी-भाषी जनता की श्रेष्ठ उपलब्धि है। जो हमसे आगे बढ़े हुए हैं, वे प्रसाद का साहित्य देखें; वह अन्य भाषाओं के उन्नत साहित्य के समकक्ष है।

बढ़े हुए जो, उनकी आँखों पर आँखें रख
वातचीत कर सकते हैं हम, अब कोई पख
लगा नहीं सकता, दीनता हमारी पहली
नहीं रही वह। (अणिमा, पृ. ३१)

आधुनिक साहित्य के लिए जितने लोग प्रयत्नशील हैं, उनके संचालक हैं जयशंकर प्रसाद। भाषा की भूमि युद्ध-भूमि है; जयशंकर प्रसाद प्रधान सेनापति हैं। एक चतुरंग सेना जागो फिर एक बार (२) के गुरु गोविन्दसिंह के पास थी, एक चतुरंग सेना साहित्यकार जयशंकर 'प्रसाद' के पास है :

हे चतुरंग, तुम्हारी विजय-ध्वजा धारण कर
खड़े सुमित्रानन्दन, देवी, मोहन, दिनकर।

प्रसाद विदा हुए, अपनी गौरव-ध्वजा दूसरों को दे गए कि भाषा की मान-प्रतिष्ठा के लिए संघर्ष में आगे बढ़ें।

यह युद्ध निराला के जीवन में है; अनेक महारथियों के प्रहारों का वह लक्ष्य है। 'सरोज स्मृति' में वह उस साहित्य-समर को याद करते हैं जिसमें

एक साथ जब शत घात घूर्ण
आते थे भुङ्ग पर तुले तूर्ण,
देखता रहा मैं खड़ा अपल
वह शर-क्षेप, वह रण-कौशल।

आखिरी दौर में वह सरस्वती की नाक में हिलती हुई मीना देखते हैं और पुराने शर-क्षेप और रणकौशल को याद भी करते हैं।

ताक रहा है भीष्म शरों की कठिन सेज पर—

अपनी अन्तिम कविता के भीष्म स्वयं सेनापति निराला हैं। प्रसाद के बाद उनकी चतुरंग सेना का संचालन उन्हीं ने किया; अब वह संचालन-काल समाप्त हुआ :

बीत चुका है दिक् चुंबित चतुरंग, काव्य, गति-
यति वाला।

शरीर शिथिल है, मृत्यु निकट है। निराला पुराने युद्ध के दिन याद करते हैं—

मल्ल मल्ल की
मारें मूर्च्छित हुई, निशाने चूक गए हैं,
झूल चुकी है खाल ढाल की तरह तनी थी।

निशान। चूका नहीं है। मृत्यु परास्त है, कविता जीवित है।

ऐसा था भाषा और साहित्य को लेकर निराला का संघर्ष। एक क्रान्ति समाज में, उससे मिलती-जुलती, फिर भी भिन्न स्तर की दूसरी क्रान्ति साहित्य में। जीवंत परम्परा का उद्धार, जर्जर रूढ़ियों का वहिष्कार। एक संघर्ष तुलसीदास का, दूसरा प्रसाद का, तीसरा निराला का, इनके साथ अन्य साहित्यकारों का। हिंदी-भाषी जनता का ध्यान, सरस्वती के विभिन्न रूपों में, दुख, ग्लानि, आशा, विजयोत्थास के क्षणों में निराला के साथ रहता है। ज्योति के पत्र पर लिखे हुए राम-रावण के अपराजेय समर की तरह जीवन के अन्तिम क्षणों तक उस युद्ध की स्मृति निराला के साथ रहती है।

प्रकृति-पूजा

निराला ने जितनी कविताएँ ब्रह्म पर लिखी हैं, उनसे अधिक माया, प्रकृति अथवा शक्ति पर लिखी है।

वेदान्ती कवि के लिए उचित था कि वह अगोचर मायातीत ब्रह्म के गीत गाता; माया की चर्चा करता तो सन्तों और वैरागियों की तरह स्वयं और दूसरों को उससे सावधान करने के लिए। किन्तु निराला-साहित्य में माया का इतना अधिक बखान है कि लगता है, ब्रह्म से अधिक उनकी साधना का लक्ष्य माया है।

'अधिवास' उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में है। इसमें उन्होंने अधिवास अर्थात् ब्रह्म को छोड़ने और माया में फँसने की बात लिखी थी।

गीतिका में किसी का माया-रथ सुन्दर कानन में रुक जाता है (पृ. ६७), किसी के हृदय में वाँसुरी बजती है और

हुई ज्योत्स्नामयी अखिल मायापुरी (पृ. १०४)

बेला में वह देह की माया की जोत का ध्यान करते हैं (पृ. २६), अर्चना में—

पैर उठे, हवा चली।

उर उर की खिली कली...

खुले सर्ग, दिव्य वेद,

माया हो गई भली। (पृ. २८)

अभ्युदय-काल से आखिरी दौर तक निराला विभिन्न अवसरों पर अनेक संदर्भों में माया का स्मरण करते हैं।

निराला-साहित्य में माया की भूमिका अनेक प्रकार की है। वह मानवीय

करुणा है जो कवि को प्रेरित करती है कि वह अपने दुखी भाई को गले लगाए। (परिमल, पृ. १०६) वह किसी दुखी की आह है या विधवा की चिन्तारूपी चिता (उप., पृ. ८५), वह क्रान्तिकारी शक्ति है जो जीर्ण-शीर्ण प्राचीन को जला देती है, वह जनता को स्वाधीनता की ओर बढ़ने की प्रेरणा दे सकती है :

माँ, तू भारत की पृथ्वी पर

उत्तर रूपमय माया तन धर,

देवव्रत नरवर पैदा कर,

फैला शक्ति नवीन। (गीतिका, पृ. ३७)

युद्ध में जब मनुष्य परास्त होता है, तब इसी शक्ति की साधना करता है। रावण से परास्त होने पर राम ब्रह्म की नहीं, शक्ति की पूजा करते हैं। युद्ध, क्रान्ति, संघर्ष, स्वाधीनता-आन्दोलन से इस प्रकृति, शक्ति अथवा माया का गहरा सम्यन्ध है।

वह कवि की साधना का लक्ष्य है, उसके हृदय की प्रेरणा भी है। तुलसीदास को राम नहीं दिखाई देते, ब्रह्म प्रत्यक्ष होकर उन्हें आनन्द-विह्वल नहीं करता, उनकी पत्नी—अरूप-लग्न योगिनी के समान, साहित्य की देवी सरस्वती के समान—प्रेरित करती है। इस शक्ति का एक काम निराला की मुख-दुग की बातें सुनना, कठिन समय में उन्हें ढाढस बँधाना है :

रहेगे अधर हँसते, पथ पर, तुम

हाथ यदि गहो। (अनामिका, पृ. ११६)

जब-तब निराला प्रकृति को ब्रह्म के साथ याद करते हैं, 'तुम और मैं' कविता में सच्चिदानंद ब्रह्म के साथ प्रकृति का गुण-कीर्तन है। अन्यत्र जो प्रकृति जगत् की पलको पर आसीन है, वह प्रिय के ध्यान में लीन है :

प्रकृति बैठी पालने, अतंद्र

जगत् के पलको पर आसीन...

खुला जीवन में प्रणय-मुहाग,

कला प्रिय-अकल-ध्यान में लीन। (गीतिका, पृ. ७८)

जो कला है, परिवर्तनशील प्रकृति है, वह अकल ब्रह्म का ध्यान करती है। तुलसीदास में जिस अरूप-लग्न योगिनी का उल्लेख है, वह इस गीत की प्रकृति की तरह अकल अथवा अरूप ब्रह्म का ध्यान करती है।

अधिकतर यह शक्ति अपने में पूर्ण, अनादि और अनन्त दिखाई देती है, उसे किसी आधार की आवश्यकता नहीं :

बहती निराधार

पृथ्वी गगन में, अतनु में सुतनु-हार (गीतिका, पृ. ६६)

वह स्वयं ज्ञानमय है, इसलिए अपने से परे किसी अन्य ज्ञानमय सत्ता का ध्यान उसके लिए आवश्यक नहीं है।

तिमिर तर, प्रभा-दृगो में ज्ञान

उत्तर आयी, तुम ले उपहार। (उप., पृ. ६४)

यह ज्ञान निराकार नहीं; शक्ति की विशेषता यह है कि वह रूप-रस-गन्ध-शब्द-स्पर्श के द्वारा मनुष्य को अपना परिचय देती है। वह जो पृथ्वी-गगन में निराधार बहती है, शब्द और वर्ण से संसार को भर देती है :

शब्द-स्वर के भरे

रागिनी के हरे—

नाचती ऋतु, चपल,

पुष्प-लोचन नवल । (उप., पृ. ६६)

कौन तम के पार ? —इस गीत में गगन से जो घनधारा बहती है, वह गन्धमय, स्पर्शमय है :

गन्ध-व्याकुल-कूल उर सर...

हर्ष-अलि हर स्पर्श-शर, सर । (उप., पृ. १२)

शक्ति का प्रवाह रूप-रस-गन्धमय है। ऐसा होना स्वाभाविक है क्योंकि शक्ति पृथ्वी, अप, तेज, वायु, आकाश—इन पाँच तत्त्वों में प्रत्यक्ष होती है और इन पाँच तत्त्वों के गुण हैं रूप, रस, स्पर्श, शब्द, गंध ।

भारतीय दर्शन में जो पाँच तत्त्व प्रसिद्ध हैं, वे सब शक्ति के प्रतीक हैं, शक्ति के विभिन्न रूप हैं। शक्ति एक है, अद्वितीय है, इसलिए ये पाँच तत्त्व देखने में पाँच हैं, वास्तव में तत्त्व एक है। जो आकाश है, वही बदलकर पृथ्वी बनता है; जो पृथ्वी है वह जल बनती है; जो जल है, वह हवा अथवा आकाश बन जाता है। यह निराला का प्रकृति-अद्वैत दर्शन है जो अनेक कविताओं में तरह-तरह से चित्रित हुआ है।

‘सरोज-स्मृति’ में निराला ने पुत्री में उसकी माता की छवि देखकर—अथवा अपनी पहली शृंगार-भावना को परिवर्तित रूप में साकार देखकर—लिखा : आकाश बदलकर बना मही। उपमा देने के लिए उन्होंने ऐसा लिख दिया हो, यह बात नहीं है। यह उनकी दर्शन-सम्मत अत्यन्त सारगर्भित उक्ति है। आकाश बदलकर पृथ्वी बनता है, पृथ्वी भी बदलकर आकाश बनती है।

जान लेने को ज़मी से आसमाँ जैसे बना । (वेला, पृ. ७४)

यह उक्ति भी दर्शन-सम्मत है; केवल चमत्कार-प्रदर्शन के लिए निराला ने वैसा नहीं लिखा। ‘सरोज-स्मृति’ में जहाँ निराला ने दृष्टि का वर्णन किया है, वहाँ शक्ति से पंच-तत्त्वों का सम्बन्ध उपर्युक्त दार्शनिक धारणाओं के अनुकूल है।

क्या दृष्टि ! अतल की सिक्त धार

ज्यों भोगावती उठी अपार,

उमड़ता ऊर्ध्व को कल सलील

जल टलमल करता नील-नील,

पर बँधा देह के दिव्य बाँध,

छलकता दृगों में साध-साध ।

जो दृष्टि है, आँखों में ज्योति है, वह पृथ्वी के अन्तः से उठी हुई धारा—गंध

अथवा जल की धारा—भी है। जो रूप देह की पृथ्वी में बँधा है, वह प्रकाश बनकर आँखों में छलकता भी रहा है। जो गंध है, वह अग्नि भी है। 'वन-वेला' में—

वह शिखा नवल

आलोक स्निग्ध भर दिखा गई पथ जो उज्ज्वल,

मैंने स्तुति की—'हे वन्य वह्नि की तन्वी नवल।'

वनवेला अग्नि की शिखा है, वह वह्नि की नवल तन्वी है। 'सरोज स्मृति' में निराला सरोज को पहले रागिनी कहते हैं, फिर उसे अग्नि से जोड़ते हैं। जैसे गंध अग्नि है, वैसे ही शब्द अग्नि है।

मेरे स्वर की रागिनी वह्नि

साकार हुई दृष्टि मे सुधर।

कौन तम के पार गीत मे आकाश ही जल, पृथ्वी, वायु, अग्नि के रूप मे प्रत्यक्ष होता है। निराला-काव्य मे पाँच तत्त्वों का शान्तिपूर्ण सहअस्तित्व है। ये तत्त्व आपस में नहीं लड़ते। संघर्ष है तो मनुष्य और प्रकृति मे, पंच-तत्त्वों के एक रूप मनुष्य और अन्य रूप बाह्य प्रकृति में। 'राम की शक्ति पूजा' इस नियम का अपवाद है।

राम का संघर्ष रावण से है, उस शक्ति से है जो रावण का साथ दे रही है। यह शक्ति विभाजित है; श्यामा रावण के साथ है; महावीर राम के। अद्भुत व्यापार यह है कि शक्ति-विभाजन के साथ पाँचों तत्त्व भी विभाजित हैं। आकाश रावण के साथ है; राम के चारों ओर अधिकार उगलता है। उसी के माध्यम से राम को रावण का अट्टहास सुनाई देता है। आकाश का साथी समुद्र है जो राम को अप्रतिहत गर्जन से डराता है। पृथ्वी रावण से त्रस्त है। राक्षस पदतल पृथ्वी टलमल; इसी पृथ्वी की पुत्री सीता को रावण बन्दी बनाए है। राम पराजय से दुखी होकर पृथ्वी-तनया की कुमारिका-छवि का स्मरण करते हैं। किंतु पर्वत अचल है; शक्ति की मौलिक कल्पना का आधार है। रावण की विजय के समय आकाश और जल सक्रिय है, पृथ्वी त्रस्त है, वायु स्तब्ध है, अग्नि क्षीण है, पर्वत पर केवल एक मशाल जल रही है।

महावीर की ओर से जब विरोधी क्रिया आरम्भ होती है तब उज्चासों पवन समुद्र को मथ डालते हैं। जिस आकाश मे रावण का अट्टहास सुनाई दिया था, उसे महावीर अपने अट्टहास से कँपा देते हैं। अग्नि के रूप मे जहाँ छोटी-सी मशाल जलती थी, वहाँ स्वयं महावीर वज्रांग तेजघन है। पृथ्वी राक्षसपदों से टलमल होने के बदले दुर्गा रूप मे शान्त, सुन्दर और शक्तिमयी है। शक्ति जब राम के मुख मे लीन हुई तब महावीर और दुर्गा दोनों राम की ओर हो गए। शक्ति का विभाजन खत्म हुआ; पंच-तत्त्वों का आन्तरिक संघर्ष भी समाप्त हुआ। जो समुद्र सिंह के समान अप्रतिहत गरजता था, वह दुर्गा के चरणप्रान्त पर पड़ा है। गरजता अब भी है किन्तु अप्रतिहत रूप मे नहीं। राम उसे देखकर घन्य कहते हैं—घन्य सिंह

गर्जित । उसे अपना प्रतीक भी मानते हैं ।

शक्ति का विभाजन, पंचतत्त्वों का आन्तरिक संघर्ष 'राम की शक्ति पूजा' की विशेषता है । अन्य कविताओं में प्रकृति एक और अविभाज्य है । पंचतत्त्व प्रकृति के ही अनेक रूप हैं । वे सब मूलतः एक हैं, शक्ति हैं । विभिन्न ऋतुओं में पृथ्वी का परिवर्तित सौन्दर्य उसी शक्ति का सौन्दर्य है :

चकित चपला के नयन नव,

देखती हो भूशयन तव,

मन्द लहरा पट पवन, रव

छा रहा सब देश ।

(गीतिका, पृ. ४८)

चपला के रूप में तेज, भूशयन के उल्लेख में पृथ्वी, पट जैसा लहराता पवन, सर्वत्र छा जाने वाले शब्द के माध्यम से, आकाश और वर्षा के रूप में, जल—पाँचों तत्त्व मेघ के घन केश वाली प्रकृति प्रिया के रूप में लक्षित हैं ।

सखि, वसन्त आया—(उप., पृ. ३) । वसन्त में प्रकृति अपने पाँचों तत्त्वों से सज गई है । आकाश में कोयल का स्वर गूँज रहा है, हवा में फूलों की गन्ध है, जल में कमल खिले हैं, पृथ्वी पर स्वर्णशस्य का अंचल लहराया है और चारों ओर फैले प्रकाश में वन-धौवन की माया है । पाँच तत्त्व; उनका सम्मिलित सुन्दर रूप—प्रकृति ।

सोचती अपलक आप खड़ी—(उप., पृ. ४) । उसके नेत्र नील गगन में है, समीरण उसका वसन हिला जाती है, हृदय के हीरक हार की चमक में प्रकाश है, वह स्नेह-भरी लौटी—इसमें जल-तत्त्व की ओर संकेत है । वह विरह वृन्त की कुंदकली है—पृथ्वी की ओर संकेत है । पाँचो तत्त्व से संबद्ध नारी रूपा प्रकृति ।

बादल में आए जीवन-धन—(उप., पृ. १३) । पहले आकाश जहाँ बादल आया है; फिर हवा जिससे गरीर पुलकित है; लक्ष्य, पार करनेवाली तेजरूप चितवन; फिर वर्षा; अन्त में धरती पर नये अंकुर । बादल आए और—

मुक्त हुए आ स्नेह के क्षितिज

रूप-स्पर्श-रस-गन्ध-शब्द धन ।

पहले पाँचो तत्त्वों की ओर संकेत; अन्त में उनके गुणों का स्पष्ट उल्लेख । यह स्पष्ट उल्लेख सिद्ध करता है कि निराला जान-बूझकर गीतों में पंचतत्त्व वाली गोचर प्रकृति का चित्रण करते हैं ।

रुखी री यह डाल, वसन वासन्ती लेगी—(उप., पृ. १४) । तप करने में तेज, समीर-माला जपने में वायु, गैलसुता होने में पृथ्वी, उर-सर के स्नेह से भरे जाने में जल, आकाश रूप शिव को वरण करने में आकाश ।

दृगों की कलियाँ नवल खुलीं—(उप., पृ. १७) । प्रणय-श्वास हवा, ज्योति-तप्त मुख में तेज, स्नेह के सरोवर में जल, अलख-सखा के रूप में आकाश, जहाँ दृगों की कलियाँ खिली हैं, वहाँ सन्दर्भ से ज्ञात पृथ्वी ।

अनगिनित आ गए शरण में जन, जननि—(उप., पृ. १८) । मधु ऋतु

अवनि में पृथ्वी, कमल जिससे खिले है, वह स्नेह, आनन्द की ध्वनि जहाँ तरंगित है, वह आकाश, ऊर्ध्व गगन में मुक्तिमणि अर्थात् सूर्य, सुरभि सुमनावली से गंध पर विशेष बल । शक्ति के रूप-रस-गन्धमय प्रवाह में निराला को सबसे पहले और सबसे अधिक गन्ध का परिचय मिलता है । जो प्रकृति-प्रिया दिशाओं के सहस्र-दश दलों के बीच बैठी है, वह सौरभ द्वारा अपना परिचय देती है : वह रहा प्रतिपल सौरभ ज्ञान । (उप., पृ. ७४) जो विश्व की सुघर छवि है, निराला उसे सुरभि, मुकुलशयन कहते हैं । (अनामिका, पृष्ठ १६४) कली के मर्म से फूटने वाली गंध दिगन्त में व्याप जाती है । गंध की धारा से शून्य के शत-शत रंध्र भर जाएंगे । (गीतिका, पृ. ७२)

जग का एक देखा तार—(उप., पृ. २२) । यह तार शक्ति का है जो वर्ण और गंध में, अनेक रूपों में व्यक्त होता है । शक्ति वायुरूप में फूलों की सुगन्ध चारों ओर बिखेर देती है ।

गंध शत अरविन्द नन्दन विश्व वन्दन सार,
अखिल-उर रञ्जन निरञ्जन एक अनिल उदार ।

शक्ति प्रकाश है जिससे फूल खिलते हैं, फूलों के रंग दिखाई देते हैं, रंग-विरंगे फूलों की गंध से मन प्रसन्न होता है । निराला-काव्य में प्रकाश दो तरह का है; एक प्रकाश रहस्यवादियों का जो लोकोत्तर है, जिससे फूलों की वर्ण-गंध का कोई सम्बन्ध नहीं है; दूसरा प्रकाश लौकिक है, हवा की तरह, जिसके बिना वर्ण और गन्ध का अस्तित्व नहीं ।

रश्मि ऋजु खींच दे
चित्र शत रंग के,
वर्ण - जीवन फले,
जागे तिमिर अन्ध । (गीतिका, पृ. ७३)

निराला की रचनाओं में प्रकाश और किरण का उल्लेख बार-बार किया गया है । किरण या प्रकाश व्यापक शक्ति का प्रतीक है, प्रतीक का आधार भी, क्योंकि जिन अनेक रूपों में मनुष्य को शक्ति का बोध होता है, उनमें एक प्रकाश भी है । जहाँ प्रकाश होगा, वहाँ उसके आसपास अक्सर वर्ण-गन्ध वाले फूल भी होंगे । ऊपर जो चार पंक्तियाँ उद्धृत की गई हैं, वे उस गीत में हैं जिसमें बन्धन तोड़कर, दिशा-ज्ञान भूलकर, गंध के बहने का वर्णन है । इसी प्रकार अन्य गीत में :

रश्मि, नभ-नील पर,
सतत शत रूप धर,
विश्व-छवि में उतर,
लघु-कर करो चयन ! (उप., पृ. ६)

विश्व-छवि में उतरकर रश्मि जो चयन करती है, उसका अर्थ अनेक रंगोंवाले फूलों का खिलना है ।

प्रकृति पंचतत्त्वमय है और एकतत्त्वमय भी । पाँचों तत्त्व मूलतः एक हैं, तब

प्रकृति को पाँचों में देखा जा सकता है, किसी एक में भी । शक्ति अग्निरूपा है, अरणियों की अग्नि तू दिक् दृगों की पहचान । (उप., पृ. ६२) वह आकाश है जो नक्षत्रों के सुमन खिलाती है : गगन घन विटपी सुमन नक्षत्र-ग्रह, नव ज्ञान । (उप., पृ. ६२)

पंचतत्त्वमयी, रूप-रस-गंध-स्पर्श-शब्द से कवि का मन प्रसन्न करनेवाली प्रकृति से निराला की शृंगार-भावना संबद्ध है । अनेक रचनाओं में वह उसे प्रिया कहते हैं । 'माया' कविता में पूछते हैं कि माया किसी के चित्त की कालिमा है या किसी की कमनीयता है । अधिकतर माया अथवा प्रकृति का सम्बन्ध कमनीयता से है, कालिमा से नहीं । माया कालिदास के विरही यक्ष की व्यथा है, दुष्यन्त की शकुन्तला है, कौशिक-मोह की मेनका है, चित्त-चकोर की विधुकला है, तरु की वनिता-लता है, वसंत-विभावरी की रम्यता है, सावन की घन-घटा है ।

या कही सुन्दर प्रकृति वन सँवर कर

नृत्य करती नायिका तू चंचला

या कही लज्जावती क्षिति के लिए

हो रही सरिता मनोहर मेखला ?

'गीतिका' के अनेक गीतों में 'माया' कविता के इन्ही प्रतिमानों का विस्तार किया गया है ।

कौन तुम शुभ्र-किरण-वसना ? (गीतिका, पृ. ३२) यह प्रकृति की देवी है जो कवि के मन में, उसके चारों ओर उल्लास भरती और बिखेरती है । मलय पवन में उसके तन की गन्ध है, वादल उसकी अलकावली है, चन्द्र उसका मुख है, तारे हार हैं, प्रकृति का समस्त गोचर सौन्दर्य प्रत्यक्ष है । तुम्हें ही चाहा सौ-सौ बार — (उप., पृ. ६४) वन में खिले हुए फूल, भ्रमर की लालसा, नेत्रों में ज्ञान । विश्व-नभ-पलकों का आलोक — (उप., पृ. ८०) उसके सौन्दर्य की तरंगें संसार में चारों ओर उमड़ती दिखाई देती है । रही आज मन में, वह शोभा जो देखी थी वन में — (उप., पृ. १०१) आकाश में वादल, हरियाली का लहराता हुआ सागर, अप्सराओं के समान नाचती हुई कलियाँ ।

मेरे जीवन में हँस दें हर — (अनामिका, पृ. १६४) वर्षा में प्रकृति का उल्लास, उसकी हँसी कवि के मन में और बाहर संसार में चारों ओर । सम्राट् एडवर्ड अष्टम ने जब राजसिंहासन छोड़ा, तब उसी प्रकृति-प्रिया के स्पर्श से प्रणय की प्रियङ्गु-शाखा खिल उठी थी । (उप., पृ. १८) वसन्त में फूलों का सौन्दर्य देखकर निराला को अन्तिम दौर में भी प्रकृति प्रिया के रूप में याद आती है :

तू ली के रँग खुली कलियाँ, गूँजती पट् पदावलियाँ,

महकती गलियाँ, सुरभि का गान तेरा ही वहाँ है ।

(आराधना, पृ. ३५)

कूची तुम्हारी फिरी कानन में — (गीत-गुज, पृ. २६) वही माया वन को विभिन्न रंगों में रँग रही है ।

तुम आओ, मुझाओ, हमारी कनी;

उजली कर दो तरु-तरु की कनी। (सांध्यकाकली, पृ. ६६)

टेक पुरानी है; स्वर की भंगिमा बदली हुई है। आत्मीयता पहले से मानो ज्यादा बढ़ गई हो।

प्रकृति में सभी तत्त्व हैं, भाव और रस है। शृंगार के माथ उगमें कण्ठ और वीभत्स की स्थिति भी है। वह कवि की प्रिया है, माना भी। मयल गुणों की गान, प्राण तुम — (गीतिका, पृ. ७७) गीत की प्रथम पंक्ति में लगता है, प्रिया को संबोधित कर रहे हैं। किन्तु जो देवी मयल गुणों की गान है, वह शीणा भी व्रजानी हैं:

अमलासन पर घँट, प्रभा-तन,

चीणा-कर करती स्वर-साधन।

‘भक्त और भगवान’ कहानी में भक्त की पत्नी का नाम मयवती है। रत्नावली तुलसीदास के नामने शारदा रूप में परिवर्तित हो जाती है। वसन्त के दिन देवी सरस्वती की पूजा होती है और उमरी दिन कुठारें भी टूटती हैं, वसन्त की हवा लगने से धरती का धैर्य छूटने लगता है:

कूजित पिक-उर-मधुर-कंठ, कुंठा सब टूटी;

मुक्त समीरण में धीरना धरा की छूटी। (नये पत्ते, पृ. ७४)

प्रकृति में मातृत्व है, प्रेयगीत्व है; उमरे जीवन है, मृत्यु भी है; प्रकाश के साथ अन्धकार है।

सोलो दूगो के द्वय द्वार,

मृत्यु-जीवन ज्ञान-तम के

करण, कारण-पार। (गीतिका, पृ. ४६)

उमके नेत्रों में मृत्यु है, जीवन है, ज्ञान है, अन्धकार है। यह रहस्यवादियों का प्रकाश नहीं है जिसमें मृत्यु और अन्धकार निरोद्धित हो जाते हैं; यह निरन्तर परिवर्तनशील प्रकृति है जिसमें मृत्यु के बिना जीवन की कल्पना नहीं की जा सकती, जिसमें अन्धकार की सत्ता में ही प्रकाश का बोध सार्यक होता है।

तुम्हारे मुन्दरि, कर सुन्दर

मिलाए हुए वर अमर-मर ! (उप., पृ. ६६)

अमर और मर, जीवन और मृत्यु दोनों के वर उसके हाथों में हैं। नञ्जिदानन्द ब्रह्म की कल्पना में जीवन-मृत्यु वाली प्रकृति की धारणा भिन्न है। निराला-साहित्य में जिसका बारंबार स्तवन है, वह मायातीत नहीं, मायामय है, स्वयं माया है। वह पंचतत्त्वों से परे नहीं, पंचतत्त्वमय है, स्वयं उन पाँचों तत्त्वों का मूल तत्त्व है। वह विशुद्ध ज्ञानमय नहीं, अज्ञानमय भी है; उसमें प्रकाश के साथ अन्धकार, जीवन के साथ मृत्यु, शृंगार के साथ वीभत्स भी है। निराला-काव्य में प्रकृति-अद्वैत-दर्शन इस तरह चरितार्थ होता है।

‘पंचवटी-प्रसंग’ निराला की प्रारम्भिक रचनाओं में है। माया-विरोधी ब्रह्म के दर्शन सबसे पहले यही होते हैं। परिमल की कुछ रचनाओं में पुरुष देवता का स्मरण है, गीतिका में प्रायः उसका अभाव है, अनामिका में जहाँ-तहाँ फिर उसकी झलक मिलती है, अणिमा और बेला की युद्ध-कालीन रचनाओं में वह काफी उभरता है, फिर स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद अर्चना में उसकी गरिमा कुछ कम हो गई है, आराधना में और कम, गीत-गुंज और सान्ध्यकाकली में यह गरिमा शून्यवत् है। निराला-साहित्य में ब्रह्म के वैभव का यह इतिहास काफी दिलचस्प है।

माया और ब्रह्म का परस्पर सम्बन्ध भी दिलचस्प है। कही तो दोनों का शान्तिपूर्ण ही नहीं, प्रेमपूर्ण सहअस्तित्व है, कही माया का नाश करके ही सच्चिदानन्द अपना वास्तविक वैभव प्रकाशित करते हैं। ‘पंचवटी प्रसंग’ के राम लक्ष्मण को वेदांत-ज्ञान समझाते हैं। व्यष्टि और समष्टि में जहाँ भेद दिखाई देता है, उसका कारण भ्रम है। इस भ्रम का ही नाम माया है। व्यष्टि और समष्टि में जो चिद्घन आनन्द रूप समाया हुआ है, वह मायातीत है। मनुष्य मुक्त तब होता है जब वह सच्चिदानन्द रूप में मिल जाता है। ‘पंचवटी प्रसंग’ में, हमें जाना है जग के पार—परिमल के इस गीत में, परिमल की अन्तिम रचना ‘जागरण’ में माया की निन्दा की गई है और यह दिखाया गया है कि माया अथवा भ्रम का नाश करके ही ब्रह्म-ज्ञान की प्राप्ति संभव है।

अर्चना में बहुत स्पष्ट प्रार्थना की गई है : माया का संहार करो हे ! (पृ. ७) अन्य गीत में उनकी कामना है कि मन काम, क्रोध, मद, लोभ, दंभ से मुक्त हो और—फूट-फूटकर माया रोए। (उप., पृ. ४८) परिमल की ‘जागरण’ कविता के आरंभ में उन्होंने लिखा था :

प्रथम विजय थी वह—

भेदकर मायावरण...

अर्चना के एक गीत में यही भाव, प्रायः उन्ही शब्दों में दोहराते हैं :

भजन कर हरि के चरण, मन !

पार कर मायावरण, मन ! (पृ. ७८)

आराधना में कहते हैं :

ज्ञान की तेरी तुरी है,

आसुरी माया दुरी है। (पृ. ८७)

माया के साथ ‘आसुरी’ विशेषण जोड़कर उन्होंने किसी दूसरी माया की ओर संकेत कर दिया है जो आसुरी नहीं है। उस माया के साथ ब्रह्म का पवित्र स्नेह-सम्बन्ध है :

किरण की राखी प्रकृति न
हरित कर बाँधी विभव के ।

राखी बाँधने वाली वहन है प्रकृति; विभव ब्रह्म जिसके राखी बाँधी गई है ।

‘राम की शक्ति पूजा’ में राम का मन मायावरण पार कर जाता है, फिर भी वह शक्ति की पूजा करते हैं और अन्त में शक्ति उनमें समा जाती है । यदि माया शक्ति है तो उसका आवरण पार करना, फिर भी उसकी पूजा करना, अन्त में उसे आत्मसात् करना परस्पर विरोधी क्रियाएँ हैं । यहाँ दैवी और आसुरी माया का भेद भी नहीं है क्योंकि जो शक्ति रावण की सहायक है, उसी की पूजा करना राम का उद्देश्य है ।

माया की भूमिका अनेक प्रकार की है; वैसे ही ब्रह्म की । ‘तुम और मैं’ कविता में ब्रह्म प्रेममयी का कंठहार है, गंव और पराग है, वसंत है, कामदेव है, कृष्ण है, सुरापान है । यदि सांसारिक आनन्द के लिए प्रतीक चुनना हो तो इस ब्रह्म से बखूबी काम चल सकता है । ‘अर्चना’ का गीत है -

तुम जो सुयरे पथ उतरे हो,

सुमन खिले, पराग बिखरे ओ ! (पृ. १७)

फूलों और पराग के बीच यह पुरुष देवता वैसे ही है जैसे गीतिका में प्रकृति देवी । किंतु वह अकेला नहीं है, उसके साथ अधर-उरोज-सरोज-बनाली के रूप में प्रकृति-प्रिया भी है । निराला की शृंगार-भावना एकमेवाद्वितीयम् में टकराती है; बाल ब्रह्मचारी जैसे सच्चिदानंद उन्हें पसन्द नहीं । शिव के साथ पार्वती, विष्णु के साथ लक्ष्मी, कृष्ण के साथ राधा भी होनी चाहिए । निराला-साहित्य में एक ब्रह्म वैष्णव कवियों की परम्परा के अनुरूप सगुण और लीलाप्रेमी है, दूसरा शांकर अद्वैत परंपरा के अनुरूप निर्गुण और मायातीत है । तीसरा ब्रह्म और है जो न लीलाप्रेमी है, न मायातीत है; वरन् इसी संसार के सौन्दर्य में प्रत्यक्ष होता है । कालिदास और जयगंकर प्रसाद की आनन्दवादी परम्परा के अनुरूप यहाँ माया और ब्रह्म का द्वैत-भाव मिट जाता है; ब्रह्म संसार से परे न होकर उसमें अन्तर्निहित है ।

आँख आँख पर भाव बदल कर,

चमके हो रंग-छवि के पल भर,

पुनः खोलकर हृदय-कमल कर,

गन्ध बने अभिधान तुम्हारा । (अर्चना, पृ. ५)

यह रंग-छवि वाला ब्रह्म है जो आँख-आँख पर चमकता है, हृदय-कमल खिलाता है, गन्ध द्वारा अपना परिचय देता है । यहाँ माया और ब्रह्म में विशेष अन्तर नहीं; दूसरी पंक्ति में ‘चमके हो’ की जगह ‘चमकी हो’ लिख दिया जाय तो कोई अन्तर न आयेगा । मूल बात है प्रकृति का सौन्दर्य ।

चौथा ब्रह्म—भक्तों की परम्परा के अनुरूप—दीनबन्धु और करुणामय है । ‘अधिवास’ कविता में निराला ने ब्रह्म को करुणा-ममता से परे मानकर उसे छोड़ने की बात लिखी थी; भर देते हो (परिमल, पृ. १०३) कविता में वही ब्रह्म कुसुम-

कपोलों से अश्रुकण पोंछ लेता है। मूल बात है करुणा; यदि ब्रह्म करुणामय है तो ठीक, नहीं है तो हमें उससे सरोकार नहीं।

तुम्हें चाहता वह भी सुन्दर
जो द्वार-द्वार फिर-फिर

भीख माँगता कर फैलाकर। (अणिमा, पृ. १७)

वह करुणामय है तो उसे दीनजनों की ओर ध्यान देना चाहिए। इससे थोड़ा आगे बढ़ने पर ब्रह्म स्वाधीनता-आन्दोलन और सामाजिक क्रांति से संबद्ध हो जाता है। जो जीवन जीर्ण हुआ है, उसमें वह नया जीवन भरे, प्रतिजन को सफल करे :

छल का छुट जाय जाल

देश मनाए मंगल। (वेला, पृ. ८१)

जो ब्रह्म का उपासक है, वह स्वाधीनता का उपासक है। वह देग को, देश के प्रत्येक नागरिक को स्वाधीन देखना चाहता है। गरीबों और दलितों को गले लगाना भ्रम कैसे हो सकता है ?

और लगाना गले उन्हें —

जो धूलि-धूसरित खड़े हुए हैं—

कब से प्रियतम, है भ्रम ? (अनामिका, पृ. १८५)

न संसार माया है, न संसार मे रहनेवाले माया हैं, न उनकी स्वाधीनता और पराधीनता का प्रश्न माया है। सिद्धान्त यह है :

है चेतन का आभास

जिसे, देखा भी उसने कभी किसी को दास ? (उप.)

ब्रह्म को सामाजिक क्रांति से जोड़ना निराला की अपनी विशेषता है। ब्रह्मवादी किसी व्यक्ति को दासरूप में नहीं देख सकता।

पाँचवाँ ब्रह्म रवीन्द्रनाथ ठाकुर की रहस्यवादी परम्परा के अनुरूप है। चारो तरफ प्रकाश और आनन्द, अन्धकार का नाम नहीं,

गई निशा वह, हँसी दिशाएँ,

खुले सरोरुह जगे अचेतन। (गीतिका, पृ. ५९)

निराला की पुस्तकों में जहाँ भी इस ब्रह्म की झलक मिलती है, उसके आगे-पीछे अन्धकार और दुख से भरी हुई कविताएँ भी हैं। इनके बीच मृगमरीचिका के समान यह अन्धकारनाशक ब्रह्म कवि का मन मोहित करके उसकी काल्पनिक इच्छापूर्ति का साधन बनता है। माया शब्द अपने लोक-प्रचलित अर्थ में किसी के लिए सटीक प्रयुक्त हो सकता है तो इस ब्रह्म के लिए। करुणा-ममता से परे दुख और अन्धकार को अस्वीकार करनेवाला यह ब्रह्म छलना मात्र है।

इस प्रकार निराला-काव्य में अनेक ब्रह्म हैं अथवा ब्रह्म की भूमिका अनेक प्रकार की है। माया और ब्रह्म में अनेक समानताएँ हैं, कुछ महत्त्वपूर्ण भेद भी। प्रकृति के सौन्दर्य से, मानव करुणा से, राष्ट्रीय स्वाधीनता और सामाजिक क्रांति से ब्रह्म का सम्बन्ध वैसे ही है जैसे माया का। किन्तु माया का एक रूप वह है जो सुख के

साथ दुख, जीवन के साथ मृत्यु लिए हुए है, जिसकी व्यंजना 'मतवाला' के अमिय गरल शशि सीकर रविकर छन्द में हुई है। ब्रह्म दुख दूर कर सकता है किन्तु स्वयं दुखरूप नहीं है। मृत्यु और शक्ति से गहरा सम्बन्ध प्रकृति का है, ब्रह्म का नहीं। ससार को प्रकाश और आनन्द से भरने का काम मुख्यतः ब्रह्म का है, प्रकृति का नहीं। प्रकृति जिस आनन्द का स्रोत है वह अधिकतर रूप-रस-शब्द-गन्ध-स्पर्श वाला आनन्द है, अगोचर आध्यात्मिक आनन्द नहीं। निराला ने अपनी भक्तिपरक रचनाओं में जहाँ प्रकृति की वंदना की है, वहाँ आत्मीयता अधिक है, स्नेह है, मृत्यु का वरण करने की चुनौती भी है। जहाँ प्रभु और दास वाला सम्बन्ध है, वहाँ प्रकृति से अधिक ब्रह्म ही इष्टदेव बनकर सामने आते हैं। काम, क्रोध, मद, लोभ से छुटकारा पाने की प्रार्थना भी वह प्रभु से ही ज्यादा करते हैं।

निराला की भक्तिपरक सगुणोपासना और निर्गुणपंथी रहस्यवादी भावना में आत्म प्रवचना का एक सामान्य तत्त्व है : कल्पना में सिद्धि-प्राप्ति का सुख वास्तविकता से वच निकलने का प्रयास। किन्तु उनकी भक्ति का सम्बन्ध अपने और जनता के दैन्य से, मानवीय कष्टों से भी है। जहाँ उन्होंने भक्त बनकर ब्रह्म अथवा माया से विनय की है, वहाँ उन्हें जितना ध्यान अपना है, उतना ही दूसरों का। निराला के भक्ति-काव्य की यह विशेषता है कि उसमें जितनी उनकी दृष्टि कष्टनामय पर लगी है, उतनी ही कष्टों के पात्रों पर।

दलित जन पर करो कष्टना—(अणिमा, पृ. १४)

यह दलित जन निराला है, अन्य दलित जन भी; भक्ति-भावना के स्तर पर निराला और दलित जनो का तादात्म्य। भज भिखारी, विश्व-भरणा—(अर्चना, पृ. ३)। भिखारी निराला है, अन्य जन भी; वैसा ही दीन जनो से तादात्म्य।

माँ अपने आलोक निखारो,

नर को नरक-त्रास से वारो। (उप., पृ. १०८)

जिनमें नरक-त्रास से उबरने की आकांक्षा है, वह निराला स्वयं है, भारतीय जन भी हैं। निराला जिससे विनय करते हैं, उसके पास अकेले पहुँचते हैं, भक्तों की भारी भीड़ के साथ भी।

आए नत वदन शरण

जग के उद्धत जनगण। (बेला, पृ. ८६)

जो उद्धत थे, वे अब नतवदन हैं। निराला स्वयं किसी से कम उद्धत नहीं, उनके साथ गीत में भूतपूर्व उद्धतों का पूरा एक समाज है। सांध्य-काकली में उनकी कामना है कि—

वसी फिर वही वजाए गति

जन-जन की बढे जानकी-रति। (पृ. ६८)

जो काम हो, सबके साथ मिलकर हो, सबके लिए हो।

भक्तों की कोई इष्ट देवी होती है, कोई इष्ट देवता होता है जिसकी वन्दना वे विशेष रूप से करते हैं। तुलसीदास शंकर भवानी आदि की वन्दना कर लेते हैं,

मुख्य रूप से आराध्य हैं राम । निराला के लिए भक्ति का ऐसा कोई अच्युत आधार नहीं । कही राम, कहीं शिव, कही ब्रह्मा, कही माया, भक्ति के अधिष्ठान परिवर्तन-शील है, अपरिवर्तनशील है केवल दीनजनों के प्रति करुणा का भाव । इसमें आत्म-करुणा का बोध भी शामिल है । किन्तु यह भी अपरिवर्तनशील है, सापेक्ष रूप में । निराला का मन ज्ञान छोड़कर भक्ति-मार्ग पर चलने को आसानी से राजी नहीं होता । वह ज्ञान और भक्ति के समन्वय की ओर बढ़ते हैं,

विपुल दिशावधि शून्य वर्गजन,
व्याधि-शयन जर्जर मानव-मन,
ज्ञान-गगन से निर्जर जीवन
करुणा-करोँ उतारो, तारो । (अर्चना, पृ. १०८)

ज्ञान आकाश में है, वह करुणा द्वारा धरती पर उतारा जाएगा, तब व्याधिग्रस्त मानव-मन नरक-त्रास से मुक्त होगा । किन्तु जहाँ ज्ञान है, वहाँ शक्ति है, जहाँ शक्ति है वहाँ विजय है, फिर प्रभु या अन्य किसी की करुणा की आवश्यकता क्यों हो ?

निराला के मन में भक्ति की सार्थकता को लेकर सन्देह है । 'पंचवटी प्रसंग' की सीता के लिए ज्ञान-चर्चा जटिल है, वह भक्ति-कथा सुनना चाहती है । राम का विचार है कि भक्ति, कर्म और ज्ञान तीनों योग एक ही हैं, किन्तु लक्ष्मण का विचार है कि ब्रह्म में लीन होकर आनन्द वन जाना हेय है, भक्त रूप में ब्रह्म से अलग रहते हुए आनन्द पाना श्रेयस्कर है । क्या प्रभु का स्नेह भक्त को सुलभ होगा ? निराला का मन दग्ध मरुस्थल के समान है; आशा है, किन्तु पूर्ण विश्वास नहीं है कि प्रभु का स्नेह उसे हरा-भरा कर देगा । (गीतिका, पृ. ४५) ब्रह्म करुणामय है तो लोग गलियों में भीख माँगते हुए क्यों घूमते हैं ? (वेला, पृ. १०८) ज़रूरत पड़ने पर आँख बचाकर प्रभु निकल जाते हैं, उनकी दया-ममता से हमें लाभ ? (उप., पृ. ४३) अनेक गीतों में निराला अपने मन के संशय से मुक्त होने की घोषणा करते हैं । विपम वन्धन छूट गए, विपमय वासना दूर हुई और संशय की गई गंध । (अर्चना, पृ. १०) यह संशयपीड़ित मन की काल्पनिक इच्छापूर्ति है । जब वह प्रार्थना करते हैं : शंका की पंकिलता खोओ (सान्ध्यकाकली, पृ. ५९), तब वह उस शंका के प्रति सजग होने का परिचय देते हैं जो उनके मन से मिटी नहीं है ।

भक्ति के प्रति शंका है, ज्ञान के प्रति भी शंका है । निराला के तुलसीदास तर्क करते हैं, संसार में विरोध के बिना प्रगति नहीं है; संन्यास का विरोधी भाव है शृंगार; तब शृंगार-भाव छोड़ने और संन्यास लेने से क्या प्रगति रुक न जाएगी ? वैष्णव कवियों की शृंगार-वर्णना वाले निबन्ध में शृंगार रस का औचित्य सिद्ध करने के लिए निराला ने जिस तर्क का आश्रय लिया था, उसी की आवृत्ति 'तुलसीदास' में है । अन्त में रत्नावली ही उनका शृंगार-भाव नष्ट करके उन्हें संन्यास लेने को बाध्य करती है; शंका पर ज्ञान की विजय होती है । 'सरोज-स्मृति'

के आरम्भ में निराला इसी ज्ञान का भरोसा करके गर्व से कहते हैं :

मैं कवि हूँ, पाया है प्रकाश

मैंने कुछ, अहरह रह निर्मर

ज्योतिस्तरणा के चरणों पर ।

किन्तु कविता जैसे-जैसे आगे बढ़ती है, यह प्रकाश पीछे छूटता जाता है । अन्त में निराला एक तरह के घोर अन्धकारमय नियतिवाद के निकट पहुँचते हैं जहाँ जीवन की सारी साधना व्यर्थ है, जहाँ जीवन के समस्त कर्म शीत के गतदल के समान भ्रष्ट हो जाते हैं ।

‘राम की शक्ति-पूजा’ में शक्ति की पूजा है, ज्ञान की नहीं । ‘तुलसीदास’ वाला ज्ञान व्यर्थ हो चुका है; शक्ति की साधना द्वारा ‘सरोज-स्मृति’ के अन्ध-नियतिवाद से निकलने का यहाँ विकट प्रयास है । कविता के आरम्भ में ही राम के संशय का उल्लेख है :

स्थिर राघवेन्द्र को हिला रहा फिर फिर संशय ।

यह संशय ज्ञान के प्रति है, दैवी विधान के प्रति है । ‘सरोज-स्मृति’ में जैसे निराला के समस्त कवि-कर्म व्यर्थ हो गए, वैसे ही यहाँ राम के ज्योतिर्मय अस्त्र बुझ जाते हैं । दिव्यास्त्रों का बुझना ज्ञान की अव्यर्थता के प्रति शका उत्पन्न करता है । अन्याय के सामने ज्ञान की पराजय देखकर—शंकाकुल हो गए अतुल बल शेष शयन । यदि संसार में मनुष्य के परे कोई नैतिक शक्ति है तो वह राम का साथ क्यों नहीं देती ? अन्याय जिघर, है उधर शक्ति—यह दैवी विधान राम की समझ में नहीं आता । रावण अधर्मरत, राम धर्मरत; राम पराये, रावण उनका अपना सगा । यह कहाँ का न्याय है ? मनुष्य को ही न्याय-व्यवस्था कायम करनी है, इसी के लिए शक्ति-साधना आवश्यक है । अन्ध-नियतिवाद से निकलने का यह रास्ता है ।

शक्ति-साधना के लिए क्या योग आवश्यक है ? जो ज्ञानी होता है, क्या वह योगी भी होता है ? भक्त भी क्या योगी हो सकता है ? निराला के गद्य-लेखों में इन प्रश्नों का स्पष्ट उत्तर नहीं है किन्तु उनके चिंतन पर योग-सम्बन्धी विचारधारा का गहरा प्रभाव बहुत जगह देखा जा सकता है । रामचरितमानस के सात काण्ड, उनकी व्याख्या के अनुसार, योगियों के सात चक्र हैं । जागो फिर एक बार (२) में सप्तावरण-मरण-लोक भेदकर सहस्रार तक पहुँचने का उल्लेख है । ये सात लोक वही सात चक्र हैं । ‘राम की शक्ति-पूजा’ में राम का मन—समाराधन गहन होने पर—एक चक्र से दूसरे चक्र तक चढ़ता हुआ आज्ञा-चक्र तक आ पहुँचता है । जैसे वह सहस्रार पार करने को होता है, दुर्गा आकर आखिरी कमल उठा ले जाती हैं ।

‘तुलसीदास’ कविता में जहाँ तुलसी का मन आकाश में उठता चला जाता है, वहाँ इसी चक्र को पार करने की क्रिया का साकेतिक वर्णन है । ‘राम की शक्ति-पूजा’ में महावीर की आकाश-यात्रा भी इसी प्रकार की है । विचित्र बात है कि महावीर इतनी लम्बी यात्रा कर आए और किसी ने पूछा भी नहीं कि कहाँ गए

थे ! पूछना आवश्यक न था क्योंकि वह अपनी जगह से हिले तक नहीं; सारी क्रियाएँ मानसिक थीं। इसका अन्य प्रमाण भी है। राम के लिए लिखा है कि उनका मन ब्रह्मा-हरि-शंकर का स्तर पार कर गया। राम आसन मारे जप कर रहे थे, तब भी मन इन देवताओं का स्तर पार कर गया। वैसे ही महावीर बैठे रहे, फिर भी वहाँ पहुँच गए जहाँ शिव का निवास है। जब दुर्गा आखिरी कमल उठा ले जाती हैं तब राम का मन विद्युत् गति से बुद्धि के दुर्ग तक पहुँच जाता है। इसी गति से महावीर शंकर के निवास तक पहुँचते हैं।

मन का चक्रों पर चढ़ना और कुंडलिनी का जाग्रत होना एक ही बात है। राम के मन की विद्युत् गति इस कुंडलिनी की ही शक्ति है। 'तुलसीदास' में चेतनोमियों के प्राण विषम वज्र-द्वार तोड़ने के लिए जो ज्ञानोद्धत प्रहार करते हैं, वह इस कुंडलिनी की चक्रभेदन क्रिया ही है।

सोई घेर गगन का मन, फन

कुण्डली-नगन-लीन विश्व-जन

देखी मणि जागे, परिवर्तन,

गया मोह-अज्ञान, यान तुम। (गीतिका, पृ. ७७)

जो गगन का मन घेर कर सोई है, वह कुंडलिनी है। 'राम की शक्ति-पूजा' में श्यामा समग्र नभ को आच्छादित किए हुए है। दोनों जगह आकाश मन का प्रतीक है और जो उसे घेरे हुए है, वह शक्ति है।

निराला के योग-सम्बन्धी चिन्तन की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं। योग से जो सिद्धि प्राप्त होती है, उससे मनुष्य को कहीं भी ब्रह्म के दर्शन नहीं होते, ऋतंभरा, विगोका, ज्योतिष्मती जैसी कोई चीज दिखाई नहीं देती। सिद्धि प्राप्त होने पर योगी ब्रह्म में लीन हो जाय, ऐसा कोई चमत्कार नहीं होता। निराला का ध्यान शक्ति प्राप्त करने की ओर है, ब्रह्म में लीन होने की ओर नहीं। तुलसीदास जो ज्ञान प्राप्त करते हैं, वह भी एक प्रकार की शक्ति है; जागी योगिनी अरूप लग्न कहकर रत्नावली के संदर्भ में उन्होंने शक्ति-साधना की ओर संकेत किया है। राम का पूजा कार्य जब समाप्त होता है तब मायावरण भेद जाने पर ब्रह्म के नहीं, शक्ति के दर्शन होते हैं। चमत्कार यह है कि राम शक्ति में लीन नहीं होते, शक्ति लीन होती है राम में। सहस्रार तक पहुँचना, फिर नीचे उतरकर संसार में काम करना—यह प्रक्रिया 'तुलसीदास' में है, 'राम की शक्ति-पूजा' में है। निराला के लिए योग का उद्देश्य संसार से मुक्त होना नहीं, शक्ति संचय करके फिर इसी संसार में संघर्ष करना है।

योग का मौलिक सम्बन्ध है शक्ति से। योग ज्ञानी के लिए है, भक्त के लिए भी। अर्चना राम की मूर्तिमान अक्षय शरीर—महावीर राम-भक्ति साकार है, वैसे ही योगी हैं जैसे राम शक्ति के अगाध भंडार। भक्त भी ज्ञानी जैसा शक्ति-शाली हो सकता है यदि वह निःस्वार्थ सेवा करे। राम और महावीर में अन्तर यह है कि महावीर जब आकाश से उतरे तब प्रभुपद गहकर फिर दीन हो गए। यह

दैन्य-भाव पराजय के सबसे दुखद क्षणों में भी राम के मन पर हावी नहीं होता ।
राम के पास एक अपराजेय मन है—

जो नहीं जानता दैन्य, नहीं जानता विनय ।

वह शक्ति की पूजा करते हैं लेकिन दीनभाव से मुक्त रहकर । महावीर आकाश में
माता की छवि देखकर विनम्र हुए और नीचे उतर आए; राम ने दुर्गा को
आत्मसात् कर लिया ।

निराला का सहज भाव दैन्य और कातरता के विरुद्ध है । अनेक भक्तिपरक
रचनाओं में दैन्य-प्रदर्शन के बदले दृढ़ संकल्प की सूचना है । बुझे तृष्णाशा-विषानल
झरे भाषा अमृत निक्षर; फूटो फिर, फिर से तुम, रुद्ध कंठ सामगान—ऐसे गीतों
में संकल्प द्वारा सिद्धि प्राप्त करने में विश्वास है, दैन्य प्रदर्शन नहीं ।

सान्ध्यकाकली के गीत में निराला ने लिखा था, विकृत भाव की भक्ति भगा
दो । (पृ. ४८) यह विकृत भाव वाली भक्ति कौनसी है ? जहाँ शक्तिहीनता है,
केवल दैन्य-प्रदर्शन है, जीवन की अस्वीकृति है, वहाँ विकृत भक्ति है ।

नई शक्ति, अनुरक्ति जगा दो,

विकृत भाव की भक्ति भगा दो ।

जहाँ शक्ति होगी, अनुरक्ति होगी, वहाँ सहजभाव की भक्ति होगी, विकृतभाव
वाली नहीं । सान्ध्यकाकली का यह गीत क्रान्ति के प्रतीक वादल पर है । जल
वरसता है, धरती काँप उठती है, आम के पत्तों में नया जीवन, तरुणी के अधरों में
नया रंग दिखाई देता है, युवक जनो के हृदय में नया उल्लास भर जाता है । यह
सब जीवन की स्वीकृति है जो भक्ति को विकृत होने से बचाती है । इस दृष्टि से
विज्ञान और साहित्य की जो साधना की जाएगी, वह बोझ उठाने वालों को भार-
मुक्त करेगी ।

निराला-काव्य में यदि कही ज्ञान, भक्ति और कर्म का उचित समन्वय है तो
यहाँ । देश और जनता के प्रति भक्ति, वैज्ञानिक उपायो का आलम्बन, कर्म द्वारा
मुक्ति के लक्ष्य की सिद्धि ।

यह गीत उन्होंने मृत्यु से दो वर्ष पूर्व लिखा था ।

आकाश और धरती

विख्यात है कि रूमानी कवि कल्पना के आकाश में विचरण करते हैं । छायावादी
कवियों के बारे में यह धारणा विशेष रूप से प्रचलित है कि वे संसार से नाता तोड़

कर अनन्त की ओर पलायन करते हैं। किंतु जिस दर्शन में आकाश भी एक तत्त्व है, उसमें मनुष्य भागकर जाएगा कहाँ ? धरती से उड़ा तो आकाश में पहुँचा; पाँच तत्त्वों के संसार से बाहर फिर भी न गया। जहाँ अगोचर सत्य की बात है, वहाँ पृथ्वी और आकाश में विशेष अन्तर नहीं। चाहे धरती पर चलो, चाहे आकाश में उड़ो, रहोगे इसी पंचतत्त्वों वाले भौतिक जगत् में। इसलिए मुक्ति तब मिलेगी जब पृथ्वी और आकाश दोनों के मिथ्या होने का बोध हो जाएगा, ज्ञान तब मिलेगा, जब भौतिक संसार से हर तरह का सम्बन्ध मिट जाएगा। निराला जब निर्गुण निराकार ब्रह्म की चर्चा करते हैं, तब वह इसी प्रकार माया से नाता तोड़ लेते हैं। यह निराला-काव्य का एक पक्ष है।

निराला-काव्य में सामान्यतः जिस संसार का चित्र मिलता है, उसमें धरती और आकाश परस्पर संवद्ध हैं। धरती छोड़कर आकाश में विचरने से मुक्ति पाने का सवाल नहीं, धरती और आकाश दोनों की अलग-अलग भूमिका है। तुलसीदास, राम, महावीर आकाश में ऊँचे चढ़कर फिर धरती पर लौट आते हैं। आकाश मन है, कल्पना है। जैसे योगियों का पहला और सबसे नीचे वाला चक्र मूलाधार आखिरी और सबसे ऊपर वाले चक्र सहस्रार से जुड़ा हुआ है, वैसे ही निराला के लिए धरती आकाश से जुड़ी हुई है।

आकाश को देखने वाले इसी धरती पर हैं। कुंदकली की आँखें नील गगन की ओर हैं, वह खिली है धरती पर। (गीतिका, पृ. ४) आकाश में अरुण को देखने वाली नील कमल कलिकाएँ धरती पर वहने वाली शिशिर समीर से काँप उठती हैं। (उप., पृ. ८) जो पंक-उर स्नेह पाने से पंकज बन गए हैं, वे ऊर्ध्व दृग होकर गगन में मुक्तिमणि देखते हैं; सुरभि-सुमनावली धरती पर है, मुक्तिमणि गगन में। (उप., पृ. १८) आकाश के तारे जिसका हार है, मेघ जिसके केश हैं, चन्द्रमा जिसका मुख है, वह प्रकृति देवी फूलों के सौरभ से घिरी हुई है। गन्ध पृथ्वी का गुण है, इसलिए उसका शीश भले आकाश में हो, चरण उसके पृथ्वी पर हैं।

चाँदनी रात में गंगा-तट के दृश्य का वर्णन करते हुए निराला ने लिखा : बैठा देखता हूँ तारतम्य विश्व का सघन। ('नगिस', 'अनामिका', पृ. १८६) जहाँ विश्व के सघन तारतम्य का बोध है, वहाँ धरती और आकाश एक ही यथार्थ के दो अभिन्न अंग हैं यद्यपि दोनों की भूमिका अलग-अलग है। यदि आकाश कल्पना है तो पृथ्वी देह है। पृथ्वी स्थूल है, इसलिए हेय है, आकाश सूक्ष्म है, इसलिए महान् है, निराला के अनुसार यह तर्क-पद्धति गलत है।

सूक्ष्मतम होता हुआ जैसे तत्त्व ऊपर को

गया श्रेष्ठ मान लिया लोगो ने महाम्वर को

स्वर्ग त्यो घरा से श्रेष्ठ, बड़ी देह से कल्पना।

विश्व के तारतम्य में जैसे पृथ्वी और आकाश दोनों आवश्यक हैं, वैसे ही मानव-जीवन में देह और कल्पना आवश्यक है। कल्पना को बड़ा मानकर देह को अस्वीकार करना गलत है।

आकाश से धरती पर अप्सरा के समान उतरती हुई ज्योत्स्ना उतनी सुन्दर नहीं है जितनी अंधकार पार करके आकाश पर चढ़ती हुई नर्गिस की सुगन्ध। निराला काव्य में धरती से रूप-रस-गन्ध-शब्द का ऊर्ध्व-संचरण अनेक स्थलों पर देखा जा सकता है। मानव-चेतना की आधारभूमि है मानव-संवेदन। इस संवेदन-भूमि से कटकर भाव और विचार की कोई सत्ता नहीं। नवम्बर सन् '२१ की 'प्रभा' में प्रकाशित अपनी कविता 'अध्यात्म-फल' में निराला ने लिखा था :

खेत में पड़ भाव की जड़ गड़ गई,

धीर ने दुखनीर से सीचा सदा।

निराला के भावों की जड़ें खेतों में हैं, सुख के भावों की, दुख के भावों की भी। यही से कल्पना की लताएँ आकाश की ओर लहराती हुई पल्लवित और विकसित होती हैं।

बुझे तृष्णाशा विपानल ज़रे भापा अमृत निर्झर

उमड़ प्राणों से गहनतर छा गगन लें अवनि के स्वर।

(गीतिका, पृ. ६४)

जो स्वर आकाश में छा जाते हैं, वे धरती के स्वर हैं, वही प्राणों से उमड़ने वाले स्वर हैं। यह धरती की शक्ति का ऊर्ध्व-संचरण है।

धरती के भीतर अन्धकार के अनेक स्तर पार करती हुई वनवेला की सुगन्ध ऊपर आती है, लगता है कि वह मस्तक पर अतल की अतुल वास लेकर ऊपर उठी है। (अनामिका, पृ. ८७) ऐसे ही अन्धकार का पथ पार कर नर्गिस की सुगन्ध आकाश की ओर बढ़ती है। रूप-रस-स्पर्श-शब्द के संसार में गन्ध की भूमिका मानव-जीवन में काम-चेतना की भूमिका है। धरती से सुरभि का फूटना और मानव-मन में प्रणयभाव का उदय होना—दोनों क्रियाएँ एक साथ सम्पन्न होती हैं।

आज वह याद है वसन्त,

जब प्रथम दिगन्त-श्री

सुरभि धरा के आकांक्षित हृदय की

दान प्रथम हृदय को

था ग्रहण किया हृदय ने। ('रेखा', अनामिका, पृ. ७७)

धरती और देह—दोनों का आन्तरिक स्पन्दन निराला एक साथ सुनते हैं। उन्होंने अपने कविता-संग्रह का नाम रखा—परिमल। यह नाम धरती की गन्ध, देह के संगीत का प्रतीक है। परिमल मधु लुब्ध मधुप करता गुंजार—(परिमल, पृ. ६५) परिमल का लोभी यह भ्रमर निराला का आनन्दकामी मन है। धरती को पुलकित करती हुई परिमल के शीतल पलक मारकर जो हवा चलती है ('पारस', उप. ६४) वह प्रणय का संदेश लेकर आती है। पृथ्वी की गन्ध लिए वसन्ती हवा का स्पर्श-सुख मिलने पर निराला को सहज ही रमणी के अंगराग का स्मरण हो आता है—सुरभि सुमन्द में हों जैसे अंगराग गन्ध। ('रेखा', अनामिका, पृ. ७१) 'गीत-गुंज' में—खिली चमेली देह-गन्ध मृदु (पृ. ४१); 'रेखा', की अंगराग-गन्ध को

निराला फिर याद कर रहे हैं ।

अंगराग-गन्ध में विशेष रूप से अलक-गंध उन्हें प्रिय है । वनवेला की सुगन्ध से प्रसन्न होकर उनका मन सीधा प्रेयसी की अलकों के पास पहुँचता है :

खोलीं आँखें आतुरता से, देखा अमन्द
प्रेयसी के अलक से आती ज्यों स्निग्ध गंध ।

चाँदनी रात में निगा का शीतल स्पर्श और—

वायु व्याकुल कर रही है चयन
पलक-उपवन-गंध अन्ध-चपल । (अणिमा, पृ. १०१)

एक-दो फूल नहीं, अलकों का पूरा उपवन है । निराला-काव्य में देह, पृथ्वी, गन्ध, सृजन, तृप्ति का पूरा दर्शन है । यह दर्शन वेदान्त से घटकर नहीं; उसका ज्ञान भी मुक्ति के लिए आवश्यक है । 'पंचवटी-प्रसंग' में लक्ष्मण पूछते हैं—प्रलय किसे कहते हैं ? राम उत्तर देते हैं—मन, बुद्धि और अहंकार का लय प्रलय है । प्रलय की यह व्याख्या वेदान्त के अनुकूल है । एक प्रलय और है—प्रणय का । इसका उल्लेख 'प्रेयसी' में है : प्रणय के प्रलय में सीमा सब खो गई ! (अनामिका, पृ. ४) सीमाएँ खो जाने पर मन और बुद्धि का नाश नहीं होता; दो प्रेमियों के मन और बुद्धि मिलकर एक हो जाते हैं । निराला प्रणय की अनुभूति का वर्णन करने के लिए सुरभि के उसी परिचित प्रतिमान का उपयोग करते हैं—

मृदु सुरभि सी समीर में
बुद्धि बुद्धि में हो लीन,
मन में मन जी जी में ।

(जागो फिर एक बार (१), परिमल, पृ. १७२)

वेदान्त की प्रलय के समानांतर यह प्रणय की प्रलय है । वेदान्ती के लिए मूर्त सौन्दर्य छलना है; निराला के लिए उसका ज्ञान ही वास्तविक ज्ञान है । ज्ञानी को चिढ़ाते हुए कहते हैं :

देख तुम्हारी मूर्ति मनोहर
रहें ताकते ज्ञानी (गीतिका, पृ. २४)

जिसे सम्बोधित किया है, वह कल्पना के कानन की रानी है । रात्रिभर जिस युवती ने प्रणय-केलि की है, वह सवेरे तृप्ति और मुक्ति की छवि जैसी लगती है :

वासना की मुक्ति, मुक्ता त्याग में तागी । (उप., पृ. २)

इसी भाव की आवृत्ति 'प्रेयसी' में है । वृन्त पर नग्न-तनु कली के समान जो युवती उपवन में विहार करती है, वह छिन्नहार होकर भी मुक्ता-सी निःसंग रहती है । (अनामिका, पृ. ३) उसका यह निःसंग भाव ही उसकी मुक्ति है । मुक्ता वाला उपमान दोनों जगह एक ही अर्थ की ओर संकेत करता है ।

दो प्रेमियों की दृष्टि मिली; प्रणय से दोनों के शरीर काँप उठे । उनके मिलन की परिणति है ज्ञान और मुक्ति ।

समझे युग रागानुग मुक्ति रे—

ज्ञान परम, मिले चरम युक्ति से ।

(गीतिका, पृ. ६६)

स्नेह की सरिता के तट पर जो युवती दो कमल-घट भरे हुए चल रही है, उसकी आँखों में अंकपित ज्ञान है; उसका यह ज्ञानमय सौन्दर्य देखकर सभी 'श्रुतिधर'—तथाकथित ज्ञानी और पंडित—चकित रह जाते हैं। (उप., पृ. ४२) मनुष्य के लिए मृत्यु और अन्धकार का चास तब उत्पन्न होता है जब वह अपने हृदय में 'सौरभ के सरण द्वार' बन्द कर लेता है। परिमल की तरह मन को बहने दो, नया जीवन अवश्य मिलेगा। (उप., पृ. ५१) जब जीवन सुलभ है, तब 'मृत्यु के विवर' में क्यों रहा जाय ? ससार की गुहा, सामाजिक जीवन के प्राचीन गर्त से निराला को शिकायत यह है कि यहाँ 'मधुगन्ध लुब्ध' वायु नहीं है। (उप., पृ. ६३) स्वभावतः इस ज्ञान की परिणति है सृजन। धरती में बीज, बीज से विटप, विटप से लिपटी हुई यौवन-लता, फिर जीवन का कलरव, यह है ज्योति और ज्ञान का मिलन :

सिक्त बीज, भर उगा विटप नव,

लिपटी यौवन-लता, पराभव

भान, उभय सुख-जीवन कलरव

मिले ज्योति और ज्ञान ! (उप., पृ. ६१)

यदि एक ज्ञान ब्रह्म का है तो दूसरा ज्ञान संसार का है; एक मुक्ति संसार छोड़ने में है तो दूसरी मुक्ति संसार में रहने, मानव का सहज धर्म निवाहने में है। जहाँ भी ज्ञान शब्द का व्यवहार हो, उसे वेदान्त-ज्ञान का समानार्थी न मान लेना चाहिए।

तरु और लता—यौवन और प्रणय के चित्रण के लिए सनातन काल से कवि इन प्रतिमानों का उपयोग करते आये हैं। निराला के प्रकृति-अद्वैत दर्शन में धरती की जो भूमिका है, उसे देखते हुए वे पुराने प्रतिमान नये अर्थ से दीप्त हुए हैं। जो मन संवेदन-भूमि से बँधा हुआ है, अपनी जड़ों से धरती का रस खींचता है, वही तृप्ति-सुख का अनुभव करता है, उसी की सृजन शक्ति जीवन में प्रतिफलित होती है। ऊपर उद्धृत किए हुए गीत में जैसे विटप के साथ यौवन लता है, वैसे ही 'प्रेयसी' में जब तारुण्य की लहर उठी तब अपने ही तरु-तन को घेरकर युवती ज्योतिर्मय लता-सी बन गई। (अना., पृ. १) पृथ्वी के सौन्दर्य और सृजन शक्ति के चित्रण के लिए प्रतीक रूप में उमा निराला को प्रिय है क्योंकि वह शैलजा है, धरती से उनका अविच्छिन्न सम्बन्ध है। जो रूखी डाल वासन्ती वसन धारण करेगी, वह शैल-सुता है; शिव-संपर्क से वह संसार को स्वाद-तोष-दल वाला मधुर फल देगी। (गीतिका, पृ. १४)

धरती के सौन्दर्य, वैभव और सृजनशीलता की ऋतु है वसन्त। देश और काल परस्पर सम्बद्ध है। धरती हँसती है, वर्ष हँसता है।

फिर वर्ष सहस्र पथो रे

आया हँसता मुख आया। ('वासन्ती', परिमल, पृ. ६६)

वसन्त ऋतु निरन्तर प्रवहमान काल की उल्लास-व्यंजना है। वन में कोयल का स्वर गूँज उठा। शब्द, गन्ध, रस और वर्णों की छवि सर्षत्त दिखायी दी। यह देश का सौन्दर्य है, काल का सौन्दर्य है :

प्रथम वर्ष की पाँख खुली है। (अर्चना, पृ. ३२)

वर्ष का यह उल्लास शीत का विरोधी है; सूर्य की किरणों से वह उसे वेध डालता है; सूर्य की किरणें पृथ्वी और आकाश का हर्ष भी प्रकट करती है :

वर्ष के कर हर्ष के शर

विध गया है शीत, कोयल ! (उप., पृ. ७७)

काल, विश्व के सघन तारतम्य में, देश से सम्बद्ध है, जैसे आकाश पृथ्वी से। यदि पृथ्वी आनन्द से पुलकित है तो आकाश जड, स्थिर अथवा केवल शून्य नहीं है। चुंबन का स्पर्श-सुख देती हुई वसन्त-समीर धरती के अलावा आकाश को आनन्द से चंचल कर देती है :

प्रथम चकित चुम्बन सी सिहर समीर

कँपा त्रस्त अम्बर का छोर।

(‘प्रथम प्रभात’, परिमल, पृ. ८३)

यहाँ अम्बर त्रस्त होकर काँपता है किन्तु यह त्रास वास्तविक भय का सूचक नहीं, सुख की अतिशयता से भी त्रस्त होना सम्भव है। वसन्त में जब रंग-विरगे फूलों से पग-पग भूमि रँग जाती है, तब सुख के भय से वन-श्री वैसे ही काँप उठती है जैसे वसन्ती हवा चलने से आकाश :

सुख के भय काँपती प्रणय-क्लम

वन-श्री चारुतरा।

(गीतिका, पृ. ४६)

यह वन-श्री प्रकृति की रचना शक्ति से दीप्त है। वृक्ष के भीतर की लाली और भी गहरी लाल हो गई है, वसन्त के आने पर वह कलियों के रूप-वैभव में फूट पड़ी है :

तरु-उर की अरुणिमा तरुणतर

खुली रूप-कलियों में पर भर— (उप.)

पृथ्वी के पग-पग रँग जाने, जागने, जगमगाने और धन्य होने में उसकी सृजन-शीलता के प्रतिफलन की ओर संकेत है। इस गीत में जिसे वन-श्री कहा गया है, वह पशु-पक्षी-वनस्पति समेत समस्त प्रकृति की छवि है। रूप-रस-शब्द-गंध-स्पर्श के अलग-अलग बोध जहाँ एक ही उल्लास की धारा में घुल-मिल जाते हैं, वहाँ इस व्यापक वन-श्री का बोध होता है। इसी को अन्य गीत में निराला ने वन-यौवन की माया कहा है। (उप., पृ. ३)

रूप-रस-शब्द-गंध-स्पर्श-बोध की एक विशेषता यह है कि रूप, गंध आदि परिवर्तित होकर शब्द बन जाते हैं। उल्लास की अतिशयता मानो रूप-रस-बोध की सीमाएँ मिटाकर उन्हें अन्य सूक्ष्म स्तर पर पुनर्गठित करती है। यह स्तर सूक्ष्म है, किन्तु अतीन्द्रिय नहीं; सूक्ष्मता है रूप या रस के बोध में, शब्द या गन्ध की

छाया पहचानने में । यदि धरती और आकाश, देश और काल परस्पर सम्बद्ध हैं तो मनुष्य के विभिन्न इन्द्रियबोध ही परस्पर सम्बद्ध क्यों न होंगे ? वसन्त में जो पत्रों की हरियाली है, वह दिखायी ही नहीं देती, सूक्ष्म स्वरों में सुनायी भी देती है :

फूट हरित पत्रों के उर से

स्वर सप्तक छाये । (गीत, परिमल, पृ. ४०)

इसी का भाव-विस्तार एक अन्य प्रसिद्ध गीत में है :

अमरण भर वरण-गान

वन-वन उपवन-उपवन

जागी छवि, खुले प्राण । (गीतिका, पृ. ७)

जो रूप वन-उपवन की छवि है, वही प्रकृति का अमर संगीत बनकर भी सुनाई देता है ।

वसन्त कवि के इन्द्रिय-बोध की शक्ति को एक साथ जगाता है । रूप-रस-गंध का सारा संसार उत्तेजक बनकर चेतना को चंचल कर देता है । कहीं रंग-रूप की अतिशयता है, लगता है, प्रकृति ने सारे जंगल पर बहुत से रंगों में डुबोकर कूची फेर दी है—कूची तुम्हारी फिरी कानन में (गीत-गुंज, पृ. ४), कहीं बीरों की गंध पर भौरे टूट रहे हैं (पृ. ४), कहीं सौरभ के फीवारे छूटे (आराधना, पृ. ६३), बहार के दिन सुगंध भार के दिन भी हैं (बेला, पृ. ३१), कलियों के अधरो से गंध फूटी और उनका राज खुल गया (उप., पृ. ३२), कहीं फूलों के रूप में पीली ज्वाला के पुंज दिखायी देते हैं (अर्चना, पृ. ३१), भीरों और कोयल का शब्द बागों में बार-बार गूँज उठता है, सारा सौन्दर्य रूप-रस-गन्ध की कामना पूरी कर देता है ।

होली का उत्सव वसन्त के चरम उत्कर्ष का उत्सव है । निराला ने प्रारंभिक रचनाओं से लेकर आखिरी दौर तक होली पर बहुत कुछ लिखा है । आरंभ में जहाँ होली का विवरण मात्र है, वहाँ आगे चलकर रसबोध और सूक्ष्म होता गया है; कहीं धरती का सौन्दर्य है, कहीं रमणी का, यह कहना कठिन हो जाता है । विशेष बात यह कि किसी भी दौर में उनके मन में प्रसन्नता का भाव बुझता नहीं । कभी-कभी तो लगता है कि अन्तिम दशक में यह भाव और भी थिराया हुआ, शान्त किन्तु भीतर से ऊर्जस्वित हो गया है । परिमल की 'वासन्ती' कविता में होली का विवरण प्रस्तुत करते हुए उन्होंने लिखा था :

फागुन का फाग मचे फिर,

गावें अलिगुजन होली,

हँसती नव हास रहें घिर,

वालाएँ डालें रोरी । (पृ. ६८)

फागुन का यही फाग अर्चना में परिवर्तित होकर कितना सूक्ष्म और सरस हो गया है :

फागुन के रंगराग बाग वन फाग मचा है,

भर गये मोती के ज्ञाग, जनों के मन लूटे हैं । (पृ. ३३)

मोती के ज्ञाग में रूप-रस-गंध की छवि का ज्वार प्रत्यक्ष हो गया है।

वसन्त और होली के उल्लास से भारतीय जन-जीवन के उल्लास का सम्बन्ध है। निराला प्रकृति के सौन्दर्य में डूबते हैं, लोक-संस्कृति और लोक-संगीत में भी डूबते हैं। होली की धुन से मिलकर, प्रकृति और नारी के शृंगार-चित्र और भी निखर उठते हैं; वसन्त की छवि मानो चित्रों में ही नहीं, सरस भदेस शब्दों में, लोक-गीत की धुन में व्याप गई हो। नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेली होली— वसंत और शृंगार का वातावरण प्रस्तुत करने वाला यह गीत, गीतिका की अन्य रचनाओं से अपनी शैली में भिन्न, निराला के भावी विकास का सूचक है। गीत में शृंगार-चित्र शयन-कक्ष के भीतर का है किन्तु शब्दों में, गीत की धुन में, गुलाल भरे, खेली होली जैसी पदयोजना में शयन कक्ष के बाहर का वातावरण समाया हुआ है। इससे मिलता-जुलता गीतिका का दूसरा गीत है :

मार दी तुझे पिचकारी,

कौन री, रँगी छवि वारी ?

‘फूल सी देह’ कहकर निराला ने प्रकृति के वैभव का स्मरण-भर करा दिया है। बेला में गजलो का अंवार है; लोकधुनें दब गई हैं लेकिन कुछ पंक्तियों की धुन वही है जो नयनों के डोरे लाल की है :

देह की माया की जोत, जीभ के सीप के मोती,

छन-छन और उदोत, वसन्त-वहार वने तुम। (पृ. २६)

गजलों में निराला ने वहार पर बहुत कुछ कहा है किन्तु उसमें कारीगरी ज्यादा है। मन का सहज उल्लास वही प्रकट होता है जहाँ वसन्त-वर्णन के साथ लोक धुनें घुल-मिल जाती हैं। अर्चना में ऐसे गीत अनेक हैं :

फूटे हैं आमो में वौर भौर वन-वन टूटे हैं।

होली मची ठौर-ठौर सभी बन्धन छूटे हैं। (पृ. ३३)

यह लोकोत्सव में शास्त्रीय मर्यादाओं का उल्लंघन करने वाले आनन्द की सहज अभिव्यक्ति है। आराधना में होली के आनन्द के साथ अवसाद की एक झलक है, मानो वसन्त अब विदा हो रहा हो :

गोरे अघर मुसकाई हमारी वसंत विदाई।

अंग अंग बलखाई हमारी वसंत विदाई। (पृ. ६४)

निराला काव्य में प्रकृति-सौन्दर्य का अनुपम चित्रण है, उसका अपना एक दर्शन है। यह दर्शन उनके गद्य-लेखों में वैसा ही निरूपित नहीं हुआ, जैसा काव्य में दिखाई देता है। इस दर्शन में पृथ्वी और आकाश, देश और काल परस्पर संबद्ध हैं। धरती या देह समस्त सौन्दर्य की आधारभूमि है। भाव और कल्पना की जड़ें मानव-संवेदन में हैं। सघन इन्द्रियबोध से ही भाव और विचार कल्पना के आकाश की ओर उठते हैं, इसलिए आनन्द केवल मन का आनन्द नहीं, तन का आनन्द भी है, वसन्त की छवि केवल प्रकृति में नहीं, मानव-जीवन में भी है। आनन्द की अति-शयता में रूप-रस-गन्ध आदि का बोध तरल होकर परिवर्तित हो जाता है, वसंत

की श्री सूक्ष्म संगीत बन जाती है। प्रकृति और मानव-जीवन के इस सुख-सौन्दर्य का ज्ञान भी वेदान्त ज्ञान के समकक्ष ज्ञान कहलाने का अधिकारी है। इस ज्ञान से जो तृप्ति मिलती है, वह भी एक तरह की मुक्ति है, भक्तों और ज्ञानियों की मुक्ति से भिन्न, फिर भी मुक्ति।

कामचेतना

निराला नारी के सौन्दर्य, पुरुष और नारी की कामचेतना और उस चेतना की स्वाभाविक परिणति के कवि है। पुरुष के सौन्दर्य का वर्णन उनके गद्य में तो जहाँ-तहाँ है, किन्तु काव्य में उनके ध्यान का केन्द्र है नारी का सौन्दर्य। उनकी कहानियों में जिन युवतियों का चित्रण किया गया है, उनमें काफी समानता है; कविता में जिनकी रमणीयता का उल्लेख है, उनमें काफी विविधता है। अनेक स्वच्छंदतावादी कवियों की रचनाओं में जिस अतृप्ति अथवा काल्पनिक कामेच्छापूर्ति की झलक मिलती है, निराला-काव्य में उसका प्रायः अभाव है। रूप और यौवन के वर्णन में ऐसे भावावेश की झलक मिलती है जो रीतिवादी काव्य में दुर्लभ है। यह भावावेश परंपरागत नैतिकता और सामाजिक रूढ़ियों की सीमाएँ पार कर जाता है। सीमाएँ पार करने पर भी रीतिवादी कवियों की तरह निराला कामोत्तेजना का सामान नहीं जुटाते; उत्तेजना नियंत्रित रहती है जिससे उनके शृंगार-काव्य में एक प्रकार की उदात्त भंगिमा के दर्शन होते हैं। रमणीयता के इस भाव से वह कभी वेदान्त का सामञ्जस्य स्थापित करते हैं, कभी उसे वेदान्त का समकक्ष अथवा उससे मुक्त मानते हैं।

मानव-शरीर में यौवन का प्रवेश निराला के लिए विस्मय और कुतूहल का विषय है। धरती के हृदय से जैसे वसंत में स्वर-सप्तक फूट पड़ते हैं, वैसे ही युवती के प्रणय-दोलित शरीर में भावसुमन खिल जाते हैं। ('गीत', परिमल, पृ. ४०) कुछ समय के लिए मुग्धा की लज्जित पलकों पर यौवन की छवि अतीत शिशुता के साथ आँख-मिचौनी खेलती जान पड़ती है। ('यमुना के प्रति', उप., पृ. ४४) यौवन की तरंग अपने प्रकाश से युवती को ज्योति की लना बना देती है किन्तु यह प्रकाश गन्धमय है, उसके शरीर में फूलों के गुच्छे खिले हुए हैं। 'प्रेयसी' में निराला इस रूप का वर्णन रहस्यवादियों के अनेक रूढ़ उपादानों द्वारा करते हैं। (अनामिका, पृ. १) 'प्रेयसी' में यौवन एक तरंग है, 'रेखा' में यौवन तट है जहाँ तक बहता हुआ सौन्दर्य का स्रोत आ पहुँचा है। (उप., पृ. ६६)

जहाँ रूप है, वहाँ यौवन है, जहाँ यौवन है, वहाँ रूप है। कहीं रूप जल है, यौवन प्रकाश है; कहीं यौवन प्रकाश है, रूप जल है। 'रूप की सजल प्रभा' ('भ्रमर गीत', परिमल, पृ. ६२) में जल और प्रकाश दोनों तत्त्वों का मिश्रण है। यौवन को पवन से कंपित होते देखकर, गन्ध से प्रणय का आह्वान पाकर निराला सौन्दर्य के प्रति अपनी तात्त्विक दृष्टि—पंच-तत्त्वों से बँधी हुई दृष्टि—का परिचय देते हैं।

निराला-काव्य में जो रूपसी है, युवती है, वह प्रणय-लालसा से परिचित है। जो अपने को अनजान मुग्धा कहती है, वह मुग्धा हो सकती है, अनजान नहीं।

तुम मदन पञ्चशर हस्त

और मैं हूँ मुग्धा अनजान। ('तुम और मैं', परिमल, पृ. ७८)

यह मुग्धा पञ्चशर मदन का प्रभाव जानती है, अनजान शब्द का व्यवहार उस प्रभाव को प्रत्यक्ष देखने के लिए करती है। परिमल की 'शेफालिका' में निराला ने ऐसी ही मुग्धा का चित्रण किया है। यौवन-उभार ने कंचुकी के बंद खोल दिए हैं, वह पल्लव पर्यंक पर सो रही है किन्तु उसके लालसी कपोलों में मूक आह्वान है।

अत्यन्त प्रिय है निराला को युवती का वह चित्र जहाँ वह तपस्विनी-सी अपने प्रिय के ध्यान में मग्न दिखाई देती है। गीतिका के चौदहवें गीत में शैलसुता अपलक तप करती हुई दिखाई देती हैं, सातवे गीत की निश्चल कर रही ध्यान में उन्हीं ध्यानमग्न देवी की ओर संकेत है। यह ध्यान ब्रह्म की प्राप्ति के लिए नहीं, पुरुष के सम्पर्क से अपना नारी-जीवन सार्थक करने के लिए है। 'वहूँ' कविता (परिमल, पृ. १३६) एक तरह से अपवाद है जहाँ युवती नव वसंत की किसलय कोमलता है किन्तु—

विषय-वासना तुच्छ, उसे कोई परवाह नहीं है।

अनेक रचनाओं में निराला पुरुष को सोता हुआ—शरीर की आँखें भले खुली हों, कामचेतना वाली आँखें बन्द किए हुए—दिखाते हैं। जागो फिर एक बार (१) में जो प्रकृति वर्षों तक पुरुष को जगाने में असफल होकर कहती है—कब से मैं रही पुकार, वह मानो अनेक युवतियों की सम्मिलित आकांक्षा का चित्र है। 'पंचवटी प्रसंग' की रूपगविता शूर्पणखा इसी तरह अपने काम्य पुरुष के मन में प्रणय-भावना जगाने में असफल रहती है। पुरुष नारी को पुकारे—निराला-काव्य में ऐसा कम होता है। जिसे वासना का श्रुति-मधुर शब्द पहले सुनाई देता है, वह नारी है। ('प्रभाती', परिमल, पृ. ३६) वह पुरुष से कहती है :

बंद तुम्हारा द्वार !

मेरे सुहाग-शृंगार !

द्वार यह खोलो—!

सुनी भी मेरी करुण पुकार ?

जरा कुछ बोलो ? ('अंजलि', उप., पृ. १२०)

ऐसी ही लाससा-विह्वल गीतिका की वह युवती है जो अपने मर्म पर मनोज्ञ भ्रमर

के उतरने का आह्वान करता है। (पृ. ४०) आह्वान कहीं मूक है, कहीं मुखर; पुरुष को वह किसी न किसी रूप में सुनाई अवश्य देता है। 'तुम और मैं' की उपमान-शृंखलाओं में 'तुम' नहीं, 'मैं' के स्वर की झंकार है और यह 'मैं' पुरुष नहीं, नारी है।

स्वभावतः उससे आँखें मिलाना पुरुष के लिए आसान काम नहीं। गीतिका के समर्पण में निराला ने स्वर्गीया पत्नी को स्मरण करते हुए लिखा था—“जिसकी हिन्दी के प्रकाश से, प्रथम परिचय के समय, मैं आँखें नहीं मिला सका”, किन्तु आँखें न मिला पाने का कारण हिन्दी का प्रकाश ही नहीं है :

हारी नहीं, देख, आँखें—

परी नागरी की—

(‘अपराजिता’, अना., पृ. १४३)

यह नागरी अपनी ओर देखने वाले को हिन्दी के प्रकाश से परास्त नहीं कर रही; उसकी आँखों में एक चुनौती है जिससे देखने वाले का मन सिहर उठता है। किसान की नई बहू नयनो का नागरिक व्यापार नहीं जानती। उसकी आँखें साभ्राज्ञी हैं; भले ही वे अपनी शक्ति से अपरिचित हों, किन्तु उनमें है शासन का भाव अवश्य। (उप., पृ. १४६) सुन्दर आँखों की उपमा नर्गिस से दी जाती है। निराला की कविता में नर्गिस प्रणय के नयन जैसी, टकटकी बाँधकर, कवि को देखती रहती है, किन्तु कवि उसकी सुगन्ध से तृप्त होकर आँखें बंद कर लेता है। यह क्रिया आकस्मिक नहीं है। गीतगुंज, में कमरख की जो आँखें वन का सौदा कर आई हैं, वे कुछ हरकर लाई हैं, या हरी गई हैं, कवि निश्चित रूप से कुछ नहीं कह सकता। (पृ. ७) अन्य गीत में खेल सीख चुकी आँखों में विजली की कौंधन है; उनमें वही अपराजिता वाला भाव है। (गीतगुंज, पृ. २४) उपवन में जो चमेली खिली है, वह अनामिका की परी नागरी अथवा नर्गिस की तरह अपराजिता है : अपराजिता नयन की सुनियत। (उप., पृ. २५) नारी के रूप-वर्णन में निराला के लिए नेत्रों का अन्यतम स्थान है और इन नेत्रों के सौन्दर्य के प्रति उनकी भावदृष्टि उनकी सामान्य काम-चेतना से प्रभावित है। काम-व्यापार में प्रेरक शक्ति है नारी; इस भूमिका के अनुरूप उसकी आँखें हैं अपराजिता।

पुरुष को पराजित करने की शक्ति जैसे आँखों में है, वैसे ही उसे विह्वल और मदान्ध करने की शक्ति अलकों में है। पृथ्वी की सुरभि के उल्लेख के साथ निराला को अलक-गन्ध याद आती है। ‘यमुना के प्रति’ में पहले निष्पलक चित्तवन का एक चित्र, फिर अलक-सुगन्ध-मंदिर सरि शीतल का प्रवाह; यह क्रम स्वाभाविक है। आँखों में विजली तो अक्सर चमकती है, निराला अलकों में भी विजली चमकते देखते हैं :

कौंधी चपला अलक-गन्ध की। (गीतगुंज, पृ. २३) रूपगविता नारी यदि कहे कि मैं घेणी कालनागिनी हूँ तो इसमें आश्चर्य न होना चाहिए।

नेत्रों और अलकों की विजलियाँ कुछ समय के लिए रात के अँधेरे में छिप

जाती हैं, तब प्रकृति-प्रेमी पुरुष सक्रिय होता है। रहस्यवादी कवि प्रकाश और सूर्य के गीत गाते हैं; निराला का मन अन्धकार में रमता है। न केवल दुःख और संघर्ष का चित्रण करने वाली कविताओं में अन्धकार है, सुख-सौन्दर्य वाली रचनाओं में भी प्रकाश से अधिक अन्धकार है, प्रकाश है तो चाँदनी का, जिसमें प्रखरता नहीं शीतलता है। 'जुही की कली' में चाँदनी रात, 'शेफालिका' में नक्षत्र दीप्त कक्ष, प्रिये की सेज की ओर जाती हुई निशा के रूप में अभिसारिका ('गीत', परिमल, पृ. ६५), किंकिणी और नूपुर वजने से गीतिका की द्विधाग्रस्त रमणी (पृ. ६), अणिमा के अलक-उपवन-गन्ध वाले गीत में—निशा का यह स्पर्श शीतल,—निराला के अन्धकार प्रेम का परिचय उनके अनेक गीतों में मिलता है। निशा का स्पर्श शीतल है; अन्धकार समस्त इन्द्रियों के लिए सुखद है। अपराजित आँखों का सामना करना आवश्यक नहीं। निराला के क्रीड़ाजगत् का वातावरण अन्धकारमय है, अथवा ज्योत्स्नामय, उसमें पुरुष के लिए सुखद स्थिति वह है जब प्रिया सो रही हो, या सोने का अभिनय कर रही हो। जूही की कली सोती रहती है; निद्रालस बंकिम विशाल नेत्रों में विजली छिपाए रहती है। निर्दय नायक उसकी सुन्दर सुकुमार देह झकझोर डालता है, फिर भी वह जागकर क्षमा नहीं माँगती। सोने का अभिनय किए पड़ी रहती है। शेफालिका पहले सोती रहती है, फिर गगन से चुम्बन झरने पर जाग पड़ती है। प्रभातकालीन प्रकाश कवि को पसन्द नहीं है। एक कविता का शीर्षक है—'जागृति में सुप्ति थी।' जो और लोगों के जगाने का समय है, वह उसके सोने का है। जब और लोग सोते थे, तब वह जागता था। 'जुही की कली' और 'शेफालिका' रचनाओं का शीर्षक हो सकता था—'सुप्ति में जागृति थी'। प्रभातकालीन जागरण में उसे शांति का नहीं क्लान्ति का अनुभव होता है।

'जागृति में सुप्ति थी'—(परिमल, पृ. १६६) कविता की नायिका सवेरे उठकर शराव पीती है। सभी नायिकाएँ गृहवधुओं की तरह पति की प्रतीक्षा करती हुई सो नहीं जाती। उनमें अनेक यथेष्ट निर्लज्ज हैं, कामकलाओं में प्रवीण और आक्रामक हैं। 'जागृति में सुप्ति थी' कविता की सुराप्रेमी नायिका कोई वारवनिता है। 'यमुना के प्रति' कविता में गोपियों के कटाक्ष और उनके नृत्य का वर्णन करते हुए निराला नर्तकियों की कला का भाव-चित्र प्रस्तुत करते हैं :

वह विलोल हिल्लोल चरण, कटि

भुज, ग्रीवा का वह उत्साह।

इससे तुलनीय है 'प्रभावती' में विद्या का नृत्य। विद्या शुभ्र वस्त्रधारिणी सरस्वती जैसी लगती है, इससे उसके रमणीत्व का विरोध नहीं। जब वह ताण्डवनृत्य में विनाश का निर्मय भाव व्यक्त करती है, तब उसके साथ एक शृंगार-चित्र भी आँखों के सामने आता है—'जैसे सत्य-सत्य नटराज नारी से बँधकर प्रगट हो गए।' (पृ. १५६) फिर जब वह 'सौन्दर्य की भावना में रँगकर स्वप्न की ज्योतिर्मयी प्रेयसी बनी हुई' (पृ. १६०) नाचती है, तब उसके प्रत्येक अंग की गति

देखकर लगता है कि 'सांकार सुरभि समीर परं चल रही है' (उप.); साकारें सुरभि अर्थात् रतिभाव प्रत्यक्ष ।

गीतिका (पृ. १०३) में मञ्जु गुञ्जर धर नूपुर शिञ्जित चरणो नी गति मे, कंकण की कण-कण, किंकिणी की किण-किण, नूपुरो की रणन-रणन ध्वनि (उप. पृ. ६) में उन्ही नर्तकियों के घुंघरुओं की ध्वनि है जिनके चरण-कटि के उत्साह का वर्णन निराला ने 'यमुना के प्रति' कविता में किया था । जीवन के अन्तिम चरण में किसी मेढिनी वाली का नाच देखकर उन्हें कल्पना-जगत् की अप्सराएँ फीकी लगी और यथार्थवादी स्तर पर उन्होंने अपने कला प्रेम की अभिव्यक्ति इस प्रकार की :

नाची क्या अप्सरा कोई जैसा कि तू,
भाव के हाथ-पाँवों के चाले तलू,
चली गरदन कमर कैसी, कैसी भी रन,
कोई रह न गया न हुआ जो सना ।

मेढिनी वाली वारी दे वारी घना । (साध्य काफली, पृ. ८०)
निराला-साहित्य की अन्य नायिकाएँ कल्पना-लोक में पहुँचकर जहाँ अपना वेश बदलकर कला का प्रदर्शन करती हैं, वहाँ यह मेढिनी वाली नर्तकी अपने वास्तविक रूप में स्टेज पर सहज भाव से नाचती है । इससे निराला की कल्पना और उनके यथार्थ अनुभव का सम्बन्ध समझने में मदद मिलती है ।

'यमुना के प्रति' कविता में हास्य-मधुर निर्लज्ज उक्ति वाली गोपी (परिमल, पृ. ५३), गीतिका में नागिन की तरह प्रिय के कंठ से लगकर अधरासव पान करने वाली नायिका (पृ. ३१), प्रकृति-रूप में वह शुभ्रकिरण वसना जिसे न लाज है, न भय (गीतिका, पृ. ३२), परिमल की सन्ध्यासुन्दरी जो मदिरा की नदी बहाती आती है और थके हुए जीवों को अपने अंक पर सुलाती है—ये सब जुही की कली से भिन्न, काम-केल में नारी की पहल, पुरुष की तुलना में नारी के आक्रामक-रूप का परिचय देती हैं ।

निराला के लिए सौन्दर्य और प्रेम का वर्णन पूरा नहीं होता जब तक पुरुष और नारी के शारीरिक मिलन की ओर किसी न किसी रूप में संकेत न किया जाए । जुही की कली भी आखिर आँखें खोल ही देती है; चकित चितवन चारों ओर फेरकर प्रिय के संग रंग खेलकर हँसती और खिल उठती है । जुही का प्रेमी पवन है; शेषालिका का प्रेमी आकाश है । अन्य कविताओं में मनुष्य का मन आकाश पार करना चाहता है, यहाँ आकाश सुरभिमय समीरलोक पार करना चाहता है । सुरभि की व्यंजना वही है जो अन्य कविताओं में । प्रवृत्ति मार्ग से नायक योगियों की सिद्धि चाहता है । लक्ष्य है सातवीं सीढ़ी—सहस्रार; मार्ग है चित्तवृत्तियों के निरोध के बदले सुरभिमय समीरलोक को पार करने की वृत्ति ।

पहुँच कर प्रणय-छाए
अमर विराम के
सप्तम सोपान पर ।

यह सिद्धि प्रेमी और प्रेमिका, आकाश और सुरभि की अधिष्ठात्री शेफाली, दोनों की है। यद्यपि एक रात खिलकर शेफाली जमीन पर गिर पड़ती है, किन्तु सौन्दर्य और स्नेह की यह क्षणिक परिणति ही अमरता है :

पाती अमर प्रेम धाम,
आशा की प्यास एक रात में भर जाती है,
सुवह को आली, शेफाली झर जाती है।

भक्त और ज्ञानी भावसागर से पार उतरने के बड़े-बड़े जतन करते हैं; एक रास्ता आदि रस की निष्पत्ति का है। 'यमुना के प्रति' में इस मार्ग की चर्चा करते हुए निराला पुनः शृंगार-साधना को ज्ञान और वैराग्य के समक्ष ठहराते हैं :

वह स्वरूप-मध्याह्न-तृषा का
प्रचुर आदि-रस, वह विस्तार
सफल प्रेम का, जीवन के वह
दुस्तर सर-सागर का पार। (परिमल, पृ. ५३)

जीवन का सर हो चाहे सागर, है वह दुस्तर; उसे पार करने का रास्ता सफल प्रेम का विस्तार है। 'तुम और मैं' कविता में जो देवी ब्रह्म को दुस्तर भवसागर कहती हैं और स्वयं उसके पार जाने की अभिलाषी है, वह उसी आदिरस के विस्तार वाले पथ की अनुगामिनी हैं। भवसागर पार करके लोग ब्रह्म तक पहुँचना चाहते हैं, यहाँ शुद्ध सच्चिदानंद ब्रह्म स्वयं दुस्तर भवसागर है ! तब आदिरस के विस्तार के अलावा चारा क्या है ? गीतिका में जो रमणी अपने प्रिय को 'तृप्ति-प्रेम-सर' कहती है (नयनों में हेर प्रिये इत्यादि; पृ. ५) वह 'यमुना के प्रति', 'तुम और मैं' आदि रचनाओं में तृप्ति चाहने वाली महिलाओं की तरह प्रेममार्गी है।

इस तृप्ति का वर्णन निराला अनेक गीतों में अनेक प्रतीकों द्वारा करते हैं। स्पर्श से लाज लगी—(गीतिका, पृ. ३१) की नायिका जो उरगी के समान अधरासव पान करती है, रस की वैसी ही परिणति चाहती है जैसी शिव के लिए तप करने वाली शैलसुता। रस के निर्झर झरे, स्नेह का मेह बरसा, भव-बाधा दूर हुई :

उगा अमर-अंकुर उर भीतर,
संसृति भीति भगी।

भयप्रद संसृति में प्रेम के अंकुर की अमरता, क्षण-भंगुर संसार में पुरुष और नारी के प्रेम की विजय है। मेघ के घन केश वाली निरूपमा सुन्दरी (गीतिका, पृ. ४८) रस-वर्षण के वाद—शेफाली की तरह—अपने को निःशेष कर देती है। यही उसके जीवन की पूर्णता है। रचना का सोमरस पीकर वह प्रणय के यज्ञ में होम देती है; सिद्धि रूप में अमरत्व वाला तीसरा नेत्र खुल जाता है :

पी प्रचुर रचनामृत शुचि सोम,
सुरति की मूर्ति, प्राण मख होम;

लख लिया निज केशों में व्योम—

तीसरा नयन प्रकाश अमर।

केशों में व्योम देखने की क्रिया द्वारा छवि के प्रसार और युवती में उस रूप के ज्ञान की ओर संकेत है। इस 'ज्ञान' की चर्चा 'यमुना के प्रति' में कुछ विस्तार से की गई है :

वह सहसा सजीव कंपन द्रुत
सुरभि-समीर, अधीर वितान,
वह सहसा स्तंभित वक्षःस्थल,
टलमल पद, प्रदीप निर्वाण;
गुप्त-रहस्य-सृजन-अतिशय श्रम,
वह क्रम-क्रम से संचित ज्ञान,
स्खलित-वसान-तनु-सा तनु अमरण,
नग्न, उदास, व्यथित अभिमान।

रीतिवादी कवियों ने काम-केल का वर्णन करने में कलम तोड़ दी है; इस बात की ओर उनका ध्यान कम गया है कि यह केलि मानव की सृजन-लीला है। इस लीला की अनेक अवस्थाओं का मार्मिक चित्रण ऊपर की पंक्तियों में है। यहाँ निराला इन अवस्थाओं को जीवन का सामान्य व्यवहार समझकर चित्रित करते हैं, उनमें न तो नैतिकतावादी की निषेध भावना है, न रीतिवादी का कामोद्दीपन लक्ष्य, न स्वच्छंदतावादी का कल्पना-विलास।

नारी के लिए पुरुष का रति-व्यापार अक्सर निर्दय, पीड़ादायक फिर भी सुखद होता है। जुही की कली का प्रेमी निर्दय है, झोका की झड़ियों में सुकुमार देह के अलावा गोरे कपोल भी मसल देता है। 'बादल राग' (२) में बादल बिप्लव का प्लावन है, अपार कामनाओं का प्राण भी है।

श्री बिखेर, मुख-फेर कली के निष्ठुर पीड़न—इस पंक्ति से उसके आक्रामक उच्छृंखल व्यवहार का पता चलता है। कही नारी आक्रामक है, कही पुरुष। अधिकतर आक्रामक नारी ही होती है। पुरुष और नारी दोनों की समान सक्रियता का चित्रण निराला ने प्राकृतिक प्रतीकों के सहारे 'वनवेला' में किया है। ऊपर है सूर्य, नीचे है पृथ्वी। पृथ्वी के किसलयों बंधे पर्वत-उरोज, पिक-अमर गुंज में प्रणय-गान; उस गान से प्रिया का आह्वान मुनकर तपन-यौवन प्रखर में प्रखरतर हुआ। तत्पश्चात्—

ऊँजित, भास्वर

पुलकित शत शत व्याकुल कर भर
चूमता रसा को बार-बार चुंबित दिनकर
क्षोभ से, लोभ से, ममता से,
उत्कण्ठा से, प्रणय के नयन की समता से,

सर्वस्व दान
 देकर, लेकर, सर्वस्व प्रिया का सुकृत मान।
 दाव में ग्रीष्म
 भीष्म से भीष्म बढ़ रहा ताप,
 प्रस्वेद, कम्प,
 ज्यों-ज्यों सुख उर में और चाप—
 और सुख-झम्प;
 निःश्वास सघन
 पृथ्वी की—बहती लू : निर्जीवन
 जड़-चेतन !

छन्द की गति और शब्दों की ध्वनि से निराला ने असम्भव को सम्भव कर दिया है। कविता का उदात्त स्वर उनकी अन्य प्रसिद्ध रचनाओं के समकक्ष है। दिनकर रसा को बारवार चूमता है, उससे चुम्बित भी होता है। प्रणय के नयन की समता द्वारा परस्पर सहयोग के भाव की पुष्टि की गई है। क्षोभ, लोभ, ममता, उत्कंठा के भाव एक साथ उठकर प्रेमी के आन्तरिक भाव-मंथन का परिचय देते हैं। प्रेमी सर्वस्व लेता है, देता भी है। प्रस्वेद कम्प दोनों ओर है, जो चाप है, वह युग-उर में है। और अन्त में लू-सी बहती सघन निःश्वास; जड़ और चेतन दोनों मूर्च्छित।

गीत-गुंज के मालती खिली गीत में पृथ्वी कर-पीड़न से और सुन्दर दिखाई देती है—कर-पीड़न से मधुरतरा; 'वनवेला' में जिस व्यापार का वर्णन विस्तार से किया था, उसकी ओर यहाँ संक्षेप में संकेत है। अनेक गीतों में निराला तृप्ति से निखरते हुए नारी-सौन्दर्य का चित्रण करते हैं। सुख के क्षण ही नहीं, उन क्षणों की स्मृति भी सुखदायक है :

मधु-ऋतु-रात, मधुर अधरों की पी मधु सुधबुध खोली,
 खुले अलक मुँद गए पलक दल, श्रम-सुख की हृद होली,
 वनी रति की छवि भोली।

(गीतिका, पृ. ४४)

निराला का मन इस छवि पर मुग्ध है। लोक-संस्कृति में, वेदान्त और संन्यास की निषेध भावनाओं से मुक्त, जीवन के सुख और सौन्दर्य की जो अगाध चाह है, वह इस गीत में चारों ओर से सिमटकर मानो एकाग्र हो गई है। निराला ने बहुत से होलीगीत लिखे हैं और इनमें लोक-सुलभ रस की धारा निर्बाध प्रवाहित है।

मनुष्य का जीवन सीमित है, रस निःसीम है। विद्यापति ने जन्म भर किसी का रूप देखा; फिर भी उनके नेत्र तृप्त न हुए, उसी प्रकार निराला का मन बार-बार तृप्त होता है, फिर भी अतृप्त बना रहता है। निराला ने इस अतृप्ति पर भी एक गीत लिखा है :

वह कौन प्यास बुझकर न रही,
 वह कौन साँस जो चली सही,
 वह किस फँसने की रही कली—

खुलकर न रही, मधु ने टेरा ।

यह जी न भरा तुमरो मेरा । (सांध्य काफली, पृ. ४२)

तृप्ति और अतृप्ति का द्वंद्व—ऐसा ही मानव-जीवन जिसका चित्रण अनेक छंदों-रूपों में निराला ने अपने काव्य-साहित्य में किया है ।

ऋतुचक्र

वसन्त का सखा है कामदेव । निराला का शृंगार-नोरु फूलों से महकता है, उसमें साँझ-सवेरे और रात को वसन्ती हवा चलती है । दोपहर उगमें नहीं होती । ऋतुओं की गतिविधि के साथ मानो निराला की कामचेतना के उतार-चढ़ाव नियमित होते हों । ऋतु संहार की परंपरा में प्रत्येक ऋतु कामोद्दीपन के अनुकूल है; निराला के लिए उस दिशा में वसन्त ऋतु का महत्त्व अन्यतम है । उगने जो रंग बच रहता है, वह वर्षा के लिए है ।

वसन्त संयोग की ऋतु है । इस ऋतु में प्रेमी एक-दूसरे में बिछुड़े हुए वियोग के गीत गाते हों, निराला-काव्य में ऐसा अवसर कम आता है । संयोग और वियोग—दोनों से जिसका सम्बन्ध है, वह वर्षा ऋतु है । 'परिमल' में अलि घिर आए घन पावस के—यह गीत एक वियोगिनी का है जो प्रियतम को रोककर अपने पास न रख पाने पर अपनी अक्षमता में दुःखी है । घन आए घनश्याम न आए—अर्चना के इस गीत में वही वियोग का भाव है । गीतगुंज के बादल रे, जी तड़पे में प्राणों के घन श्यामगगन से न बरसे, वियोगिनी नायिका का वही दुःख है । इन गीतों में जहाँ-जहाँ वियोग की चर्चा है, साधारणतः वह दुःख नारी का है, पुरुष का नहीं । कालिदास के यक्ष की तरह निराला-काव्य में पुरुष अपनी प्रिया के लिए वर्षा में अधीर नहीं होता । वर्षा के वियोग-संगीत में निराला अधिकतर नारी-हृदय की भावना व्यंजित करते हैं (अथवा पुरुष का वह भाव जो नारी को अपनी प्रतीक्षा में व्याकुल देखना चाहता है) । पुरुष वाली भाव-दृष्टि में वर्षा आनन्द की ऋतु है, यदि नारी दुःखी है तो पुरुष उसके दुःख दूर करने का अभिलाषी है । ग्राम वधू सुख से दुःख भूले (गीतगुंज, पृ. ३६), वर्षा में कवि की यह प्रार्थना है । एक आँसू दुःख के हैं, दूसरे सुख के हैं । वर्षा की बूँदें देखकर आँसुओं की याद बरबस हो आती है । निराला उन आँसुओं को भी देखते हैं जो सुख की अतिशयता से ढुलक पड़े हैं ।

बूँदों सुख के आँसू ढलकर

पृथ्वी के उर आए ।

(उप., पृ. ४५)

वन, पर्वत और आकाश पर बादलों के छा जाने पर पुरवाई के झोंके खाती हुई जो युवती घर से निकली है, वह मन में संयोग की चाह लिये है। (उप., पृ. ३२) रंग-विरंगे कपड़े पहने झूला झूलती, दुकूल उड़ाती हुई युवतियाँ मन का उल्लास प्रकट करती हैं। (उप., पृ. ३३) प्रकृति का सौन्दर्य, नारी और पुरुष का उल्लास, गन्ध के सुपरिचित प्रतीक के साथ, एक गीत में अनूठे ढंग से यों व्यक्त हुआ है :

मडलाई सुगन्ध से नभ—

रम्भा के रंग उठे (उप., पृ. ३८)

तृप्ति का यह भाव पुरुष में ही नहीं, नारी में भी है। पारस, मदन हिलोर न दे तन—(उप., पृ. ३०) यह उक्ति नारी की है। वह मदन-हिलोर से डरती है, साथ ही मधु की गलियों में नूपुर वजते हुए भी सुनती है। तृप्ति का भाव गीत की अंतिम पंक्ति में है—घर विछड़े आए मनभावन। सान्ध्यकाकली (पृ. ५८) के उस गीत में जहाँ बाँहों के घट उलटे होकर छलक रहे हैं, पुरुष की तृप्ति का भाव इस पंक्ति में है :

पारस गात, मधुर रस वरसे।

पारस शब्द और वर्षा का कोई रहस्यात्मक सम्बन्ध मन में है। सारी रात बाते होती रही, सवेरे आँख न खुली। पुरवाई के झोंके लगे और—

पारस पास की राग रंगे है,

काँपी सुकोमल, गात तुम्हारी। (वेला, पृ. २५)

आकाश से बादल ही नहीं वरसते, जवानी भी वरसती है :

जगी सुरति चोटी चढ़ने की,

यौवन की वरसात तुम्हारी।

अनामिका में निराला का एक वर्षा-गीत है : पथ पर मेरा जीवन भर दो। (पृ. ८१) जलरूप में धरती से मिलने, नदियों और तालों में भर जाने की आकांक्षा इस गीत में है। यह लोक-संस्कृति और जनजीवन से तादात्म्य स्थापित करने की आकांक्षा भी है। इससे शृंगार भाव का सम्बन्ध यह है कि नारी वस्त्र उतारकर जब स्नान करेगी तब जलरूप से कविहृदय उसकी छवि को अपने भीतर समा लेगा।

दूर ग्राम की कोई वामा

आए मन्द चरण अभिरामा,

उतरे जल में अवसन श्यामा,

अंकित उर-छवि सुन्दरतर हो !

लोकगीतों की परंपरा से भिन्न स्तर पर, फिर भी लोक-संस्कृति के मूल तत्त्व सँजोए हुए, निराला की शृंगार-भावना व्यक्त करने वाला यह भी एक वर्षागीत है।

स्त्री-पुरुष के प्रेम, उनके संयोग-वियोग के जो अनेक चित्र निराला ने दिए हैं, उनमें प्रकृति से मनुष्य के भावों का सम्बन्ध जोड़ना उनके लिए अनिवार्य नहीं है।

न उन्होंने यांत्रिक ढंग से कुछ विशेष ऋतुओं के साथ मनुष्य के कुछ विशेष भावों का सम्बन्ध जोड़ लिया है। विरह की भावना वह वर्षा के संदर्भ में व्यक्त करते हैं, शिशिर के संदर्भ में भी : विरह परी-सी खड़ी कामिनी, इत्यादि। (गीतिका, पृ. ८) उन्होंने कामचेतना की अभिव्यक्ति के लिए भावों की कोई निश्चित रूढ़ियाँ नहीं बनाई। मानव-जीवन में संयोग-वियोग-जन्य भावों की जो विविधता है, निराला उसे चित्रित करते हैं।

सुमन भर न लिए, सखि वसंत गया — (परिमल, पृ. ३७) इस कविता में एक नारी की वेदना है जो वसन्त में भी वियोगिनी अथवा एकाकिनी बनी रही है। 'विफल वासना' में नारी के उस असन्तोष का चित्रण है जो प्रेमी का हृदय जीतने में असफलता से उत्पन्न हुआ है। (उप., पृ. १३८) किसी गीत में नारी रात सुख से विताती है, प्रेम अवैध है, प्रेमी रात में ही आता है, वह उससे सामाजिक व्यवधान पार करने को कहती है। (गीतिका, पृ. ६६) अन्यत्र मर्यादा का भय नारी को है, और पुरुष दुखी मन से उलाहना देते हुए कहता है :

लाज लगे तो

जाओ, तुम जाओ ! (उप., पृ. १०३)

ऐसे समाज में जहाँ जाति और धर्म की रूढ़ियाँ प्रबल हों, उनसे मनुष्य के प्रेम की टक्कर होना स्वाभाविक है। सामाजिक क्रान्ति के समर्थक निराला इस टक्कर का चित्रण भी करते हैं। 'प्रेयसी' कविता में नारी की उक्ति है :

दोनों हम भिन्न-वर्ण,

भिन्न-जाति, भिन्न-रूप,

भिन्न-धर्मभाव पर

केवल अपनाव से प्राणों में एक थे। (अना., पृ. ८)

यहाँ प्रेम जाति-धर्म की विभाजन रेखाएँ ही नहीं मिटा देता, रूप की भिन्नता को भी प्रेम की राह में आड़े आने नहीं देता। निराला जिस अपनाव का चित्रण करते हैं, वह शारीरिक मिलन का विरोधी न होने पर भी, कुछ और गहरे उतरकर प्राणों का मिलन भी है। 'प्रेयसी' कविता की युवती सामाजिक मर्यादाएँ लाँघकर प्रेमी के साथ चल देती है। वह सजग है, अधिक व्यवहारकुशल है, पुरुष जब मोह में सुधबुध खो देता है, वह अनुरक्ति में भी निःसग बनी हुई उसे सँभालती है। एक डूब रहा है, दूसरा उसे सँभाले हुए है, वह रहे है दोनों प्रेम की धारा में—निराला ने प्रेमियों की इन सूक्ष्म मनोदशाओं का चित्रण एक से अधिक बार किया है :

रूप के द्वार पर

मोह की माधुरी

कितने ही बार पी भूँछित हुए हो प्रिय,

जागती मैं रही,

गह बाँह बाँह में भर कर सँभाला तुम्हे। (उप., पृ. ९)

तुलसीदास में निराला ने 'रत्नावली' के लिए जहाँ लिखा है—सोते पति से वह

रही जाग—वहाँ यही भाव है ।

परिमल में एक कविता है 'रास्ते के फूल से' । इसमें प्रेम के दो साधकों का उल्लेख है जिन्होंने विवाह-प्रथा तोड़कर एक-दूसरे को अपनाया है; पुरोहित, मन्त्र-पाठ, तरह-तरह के कर्मकाण्ड की चिन्ता न करके एक-दूसरे को स्नेह से अपनाकर उन्होंने वास्तव में पाणिग्रहण-प्रथा सार्थक की है । फूल कहता है :

जब दो साधक प्रीति-साधना-तत्पर,
प्रीति-अर्चना की रचना मुझसे ही की थी सुन्दर
रस्में अदा हुई थी मुझसे—
मैं ही था उनका आचार्य,—
कोमल कर था मिला कमल-कर से जब

सिद्ध हुआ मुझसे ही उनका कार्य । (पृ. ११३)

हमारे समाज में जितनी रुकावटें प्रेम करने वाली नारी की राह में हैं, उतनी पुरुष के मार्ग में नहीं हैं । निराला-साहित्य में नारी बार-बार प्रेम करने के अपने अधिकार के लिए लड़ती, प्रेमी को प्रोत्साहन देती, अपने सघर्ष की विजय पर उल्लसित होती है ।

मैं लिखती, सब कहते

तुम सहते, प्रिय, सहते । (गीतिका, पृ. २१)

सामाजिक दृष्टि से जो प्रेम अवैध है, उसी के कारण पुरुष को बहुत कुछ सहना पड़ता है । पुरुष की पीड़ा की चर्चा करके वह एक तरह से उसे ढाढ़स बँधाती है । उसे समझाती है—तुम न होते तो मैं किसे क्या लिखती ? इसलिए लोगों को जो रुचे, कहने दो; जब मन में चाह है, तब मैं तुम्हें चाहती हूँ । इस तरह लोकापवाद का सामना करने के लिए वह उसे अपने स्नेह का संबल देती है ।

प्यार करती हूँ अलि, इसलिए मुझे भी वे करते हैं प्यार ।

वह गई हूँ अजान की ओर, तभी यह वह जाता संसार ।

गीतिका (पृ. ३६) के इस गीत में भी प्रेम के लिए संघर्ष करती हुई नारी का चित्र है । अजान की ओर वहने में प्रेम के लिए सब कुछ त्यागने का भाव है; संसार के वह जाने का अर्थ है, समाज से अलग होना, पुरानी रूढ़ियों से मुक्त होना । आगे जब कहती है—

टूट गए सब आट-ठाट, घर,

छूट गया परिवार ।

तब सामाजिक बन्धन तोड़ने का भाव और पुष्ट होता है ।

वाँधो न नाव इस ठाँव, बन्धु !

पूछेगा सारा गाँव, बन्धु !

अर्चना (पृ. ३७) के इस गीत में अवैध प्रेम करने वाली नारी पुरुष को सावधान करती है, लोक-लाज का भय दिखाती है, किन्तु इस वहाने उसी ठाँव अपनी नाव बाँधने के लिए पुरुष को आमन्त्रित भी करती है ।

नारी अपने संघर्ष में पुरुष को साथ लेती है, उसे उत्साहित करती है, जब-तब स्वयं भी हारती, उदास होती, पुरुष का सहारा चाहती है। विश्व के समर में—सामाजिक रूढ़ियों के विरुद्ध संघर्ष में—वह जब हारती है (आराधना, पृ. ८६), तब वह शान्ति के लिए पुरुष के गले का हार बनकर उसका सहारा लेती है। इस सहारे के लिए वह उसे सर्वस्व—अपना अस्तित्व—अर्पित कर चुकी है। संसार में इससे अधिक सुन्दर और आनन्दमय दूसरा तत्त्व नहीं है।

वेदान्ती-निराला पक्के प्रेममार्गी कवि है।

मृत्यु मनुष्य के प्रेम को और भी सुन्दर, और भी वांछनीय बना देती है। आराधना की उपर्युक्त कविता में नारी कहती है कि विश्व में जब दूसरा प्रभात फैलेगा, तब मुझमें देने को कुछ न रह जाएगा। काल ने प्रणय के प्रसार की सीमाएँ बाँध दी हैं; न जीवन निरवधि है, न प्रेम। इसलिए समय के प्रसार पर रोक लगते देखकर मनुष्य उस कमी को प्रेम की गहराई से पूरा करता है। प्रेम निरवधि न हो, अगाध तो हो सकता है। इसी अगाध तत्त्व की ओर संकेत आराधना की उस कविता में है।

जहाँ मृत्यु भविष्य की आशंका न होकर इस जीवन में घटित हो चुकी है, वहाँ एक हृद तक प्रसार की सीमा टूट गई है। जो साथी बच रहा है वह यदि मृत्यु के साथ अपने पूर्व-प्रेम को मुला नहीं देता तो काल की सीमा तोड़कर स्मृति में उस प्रेम को सँजोए रखता है, मृत्यु पर विजय पाता है।

एक बार फिर भी यदि अजान के अन्तर से उठ आ जाती तुम,

एक बार भी प्राणों की तम-छाया में आ कह जाती तुम...

मैं न कभी कुछ कहता,

बस, तुम्हें देखता रहता ! (परिमल, पृ. ६०)

जब तक शरीर है, तब तक उसका आकर्षण है। शरीर के न रहने पर तन और मन का ऐसा आकर्षण बना रहे, जीवन में यह स्थिति कम देखने को मिलती है। जैसे दान्ते गैबियल रोसेटी ने पत्नी एलिज़ाबेथ सिडेल की मृत्यु के बाद बलपूर्वक उसका ध्यान करके कल्पना से 'वेआता वेआत्रिक्स' में उसकी अनुपम छवि आँकी थी, वैसे ही परोक्ष को प्रत्यक्षवत् देखने की शक्ति का परिचय निराला की इस कृति से मिलता है जो उनकी प्रेम-सम्बन्धी रचनाओं का सिरमौर है। पूर्व सुख को याद करके जितना आनन्द मिलता है, उतना ही मृत्यु के स्मरण से दुःख। हर्ष, ग्लानि, मिलन की आकांक्षा, निराशा के भाव एक साथ ऐसे उद्बलित हुए हैं कि प्रेम मन का एक भाव न होकर चेतना की समस्त कार्यवाही बन गया है। मृत्यु के बाद कल्पना में जहाँ मिलन है, वहाँ प्रकाश नहीं, प्राणों की तम छाया है। अतीत से वर्तमान की तुलना करने वाली कवि की चितवन चकित और थकी-सी रह जाती है। आनन्द और वेदना का यह मन्थन शब्दों द्वारा अभिव्यक्त नहीं हो सकता; चकित और थकी हुई चितवन ही उस ओर संकेत कर सकती है। वियोग यहाँ क्षणिक न होकर जीवन पर्यन्त, मृत्यु से उत्पन्न होने वाला वियोग है; इस वियोग

मैं तपकर प्रणेत और भी उज्ज्वल हो गया है। ऐसे मृत्युञ्जयी उज्ज्वल प्रेम का चित्रण निराला ने 'प्रिया के प्रति' कविता में किया है।

मानव जीवन में सुख है, दुःख है; प्रकृति में वसन्त है, वर्षा है; ग्रीष्म और शिशिर भी हैं। कुछ रूमानी कवि प्रकृति को दिव्य, सुखद, आदर्श रूप में चित्रित करते हैं। निराला उनसे भिन्न उसके दुःखद, उग्र, अप्रिय रूप का चित्रण भी करते हैं। गर्मी की लू और धूल का अत्यन्त प्रभावशाली चित्रण 'वनवेला' में है :

यह सान्ध्य समय,
प्रलय का दृश्य भरता अंबर,
पीताभ, अग्निमय, ज्यो दुर्जय,
निर्धूम, निरभ्र, दिगन्त प्रसर,
कर भस्मीभूत समस्त विश्व को एक गेप,
उड़ रही धूल, नीचे अदृश्य हो रहा देश।

चारों तरफ जैसे आग लगी हो लेकिन धुएँ का नाम नहीं; आकाश में रंग है लेकिन ये साँझ के अंबर-डंबर नहीं, आकाश निरभ्र है, धूल उड़ने से निर्धूम प्रकाश पीला पड़ गया है। इस प्रलय की व्यापकता ऐसी है कि धूल के नीचे सारा देश अदृश्य हो गया है। ग्रीष्म का यह ताप क्षणिक न होकर दीर्घकालीन है, इसका उल्लेख आगे की दो पंक्तियों में है :

तप तप मस्तक

हो गया सान्ध्य नभ का रक्ताभ दिगन्त-फलक।

मस्तक आकाश का ही नहीं, कवि का भी तपा है, कविता में उसके भावोद्गारों से स्पष्ट है। केवल वनवेला इस तापत्वास को सहती हुई अपने मस्तक पर धरती की गन्ध लेकर ऊपर उठती है, आकाश और कवि के मस्तक को शीतल करती है।

निराला का मन जहाँ धरती की गन्ध से खेलता, वसन्त समीर में पेंगे भरता है, वहाँ वह धूल से, धूल में लिपटे हुए जन-साधारण से तादात्म्य भी स्थापित करता है :

धूलि में तुम मुझे भर दो।

धूलि घूसर जो हुए पर

उन्ही के वर वरण कर दो। (अणिमा, पृ. १६)

दर्शन और विचारधारा की सीमाओं के उस पार मन की गहराई से उमड़ा हुआ निराला का यह सहज भाव है, किसान-वालक का भाव जो धूल में खेला है, जिसके संस्कार धूल में मरने-खपने वाले किसानों के संस्कार हैं।

निराला-साहित्य में जिस धरती का बार-बार उल्लेख किया गया है, वह दो तरह की है। एक धरती वह जो पाँच तत्त्वों में एक तत्त्व है, जिसका गुण गन्ध है, जो वसन्त में युवती-सी सज उठती है, वर्षा में जिसके हृदय में नवजीवन के अंकुर फूटते हैं; दूसरी धरती वह जो निराला के जनपद की परिचित धरती है, जिसमें नदियाँ, तालाव, खेत, खलिहान हैं, जहाँ धूल उड़ती है, वर्षा होती है, किसान हल

जोतते हैं। वास्तव में धरती एक है—वस्तुगत रूप से ही नहीं, निराला के मन में, आत्मगत रूप से भी। उसे देखने और चित्रित करने के दृष्टिकोण में भिन्नता है। वैसे तो विश्व की, सारे भारत की धरती एक है, फिर भी इस धरती का रंग-रूप, उसकी उर्वरा-शक्ति, उसमें उगने वाली शस्य-सम्पदा और वनस्पति का सौन्दर्य अलग-अलग तरह का है। निराला धरती की अमूर्त कल्पना के कवि नहीं, अवघ की धरती के गायक हैं। उनके वर्णांगीतों में जिम आनन्द की अभिव्यक्ति हुई है, उसका गहरा सम्बन्ध जेठ-वैशाख की लू के अनुभव से है। वह जग के 'दग्ध' हृदय पर विप्लव के बादल को बरसते हुए देखते हैं, वह 'तप्त' धरा के उर को शीतल करने के लिए बादल को बुलवा देते हैं, वह लू के झोंकों से झूलसे हुए किसानों पर भरा दौगरा गिरते देखकर प्रसन्न होते हैं। 'दौगरा' जैसे ठंठ जनपदीय शब्द का व्यवहार करके वह जता देते हैं कि लू कहाँ चली थी और पानी किस धरती पर बरसा था।

निराला ने परिमल काल की रचनाओं से लेकर सान्ध्यकाकली के गीतों तक वर्षा पर बहुत सी कविताएँ लिखी। पहले दौर की रचनाओं में ही लोकगीतों वाली कला का स्पर्श है : अलि घिर आये घन पावस के—जैसे इस गीत में। बाद की रचनाओं में यह स्पर्श और भी दृढ़ होता गया है। अनामिका में बहुत दिनों बाद खुला आसमान, अखाड़े में जोड़ करने जाते हुए तगड़े-तगड़े नौजवान, पनघट पर लड़कियों की भीड़,—वैसा ही दृश्य बेला में—

किसान खेतों में, लड़के अखाड़ी में आए,

वारहमासी गाती हुई लड़कियों के दल देखे। (पृ. ३८)

लड़कियाँ ही नहीं, उनके साथ निराला भी वारहमासी गाते हैं, कजली गाते हैं :

फिर लगा सावन सुमन भावन, झूलने घर-घर पड़े;

सखि, चीर सारी की सँवारी झूलनी, झोंके बढ़े।

वन मोर चारों ओर बोले, पपीहे पी-पी रटे,

ये बोल सुनकर प्राण डोले, जान भी मेरे हटे।

(आराधना, पृ. ६६)

यह वारहमासी।

पुरवाई की हैं फुफकारे, छन-छन ये विस की वोछारें;

हम हैं जैसे गुफा में समाए, न आये वीर जवाहरलाल।

(बेला, पृ. ५४)

यह कजली।

लोक-संगीत के आधार पर यहाँ कभी रागों के ठाट बाँधे गए थे। सावन में बादलों को उमड़ते-धुमड़ते देखकर निराला का मन पुरानी वंदिशों के राग में लहराता है :

धिक मदे, गरजे बदरवा,

चमकि विजुली डर पावे,

सुहावे सघन झर, नरवा

कगरवा-कगरवा । (सान्ध्यकाकली, पृ. ४३)

जैसे ऊपर उद्धृत हुई एक पंक्ति में 'दौगरा' शब्द है, वैसे ही यहाँ 'नरवा' । ये बादल कहीं की धरती के ऊपर गरज रहे हैं, उसकी सूचना देता है जनपदीय शब्द 'नरवा' ।

'देवी सरस्वती' कविता (नये पत्ते, पृ. ६५-८०) में भारत और सरस्वती का जो विराट् चित्र उन्होंने खींचा है, वह उनकी जनपदीय धरती का प्रसार है । लू और तपन की वैसी ही तीव्र अनुभूति यहाँ है, जैसी अन्यत्र । इस तपन की अनुभूति के कारण सरस्वती अपना भारतव्यापी प्रसार खोकर एक कुएँ में समा जाती है :

तुम हो शीतल कूप-सलिल जामुन छाया-तल,

लदे आम के बागों से जीवन का सम्बल ।

आम और जामुन के पेड़ों की घनी छांह में लू से परेशान आदमी के लिए कुएँ का ठंडा पानी—सरस्वती का अद्भुत किंतु अत्यन्त सार्थक रूप यह है ।

ग्रीष्म के ताप के बाद वर्षा और भी सुहावनी लगती है । निराला भूलो में भूलती हुई लड़कियाँ देखते, उनका गीत सुनते हैं, साथ ही वह खेती करते हुए किसानों को भी देखते हैं । खेती-सम्बन्धी जिस विविध कार्यवाही का वह वर्णन करते हैं, उसकी पारिभाषिक शब्दावली उनके जनपद की है, खेतों में जो अन्न पैदा होते दिखाते हैं, वह उनके जनपद का है । रवीन्द्रनाथ के काव्य में धान की जैसी प्रचुरता है, निराला-काव्य में उसका वैसा ही अभाव है । यह बात नहीं कि अवध में धान पैदा न होता हो, किन्तु निराला जिस क्षेत्र की धरती का स्मरण करते हैं, वह धान की उपज के लिए विख्यात नहीं है ।

खेत 'पाँसे' गए, उनमें पाँस अर्थात् खाद डाली गई । किसान हल जोतते हुए बैलो से 'वाह-वाह' कहता है, निराला उसके शब्दों में सरस्वती की वीणा का स्वर सुनते हैं :

ऐसे वाह वाह की वीणा बजी सुहाई ।

फसल कटने के बाद, खलिहान में 'मड़ कर'—मड़नी माड़ने के बाद—घर लाई जाती है । खेतों में जो बीज डाले जाते हैं, वे चने, जौ और मटर के हैं, गेहूँ, अलसी, राई, सरसों के हैं । सरस्वती मटर के पुष्पों के सौरभ से घिरी हैं, सरसों के पीले फूलों की साड़ी पहने हैं, जिसमें अलसी के नीले फूलों की किनारी भी है । खलिहान में जो फसल कटकर आती है, वह चने, मटर, जौ, गेहूँ, सरसों की है । किसान जिस पर्व पर गंगा नहाने जाते हैं, वह कतकी है । वे जो गीत गाते हैं वे फाग और होली हैं ।

मिट्टी के सबव दूध-ऐसा था पानी—'खजोहरा' में यह मार्मिक पंक्ति अवध की धरती के लिए ही सार्थक है । निराला इस अवध की धरती के गायक हैं, उस पर रहने वाले लोगों के जीवन के चितरे हैं । उनके गद्य-साहित्य में इस धरती और जनजीवन का और भी स्पष्ट उल्लेख है; वह उनके काव्य का मूलाधार भी है ।

निराला काल्पनिक इच्छापूर्ति, आत्मप्रवञ्चना और रहस्यवादी रूढ़ियों के कवि भी है। उनके साहित्य में इस तरह की प्रवृत्तियाँ उनकी साम्राज्यविरोधी क्रांतिकारी चेतना, उनके यथार्थानुसृत मानवतावाद के आड़े आती हैं, उसे कमजोर करती हैं। ये प्रवृत्तियाँ उनके साहित्य में आरम्भ से लेकर अन्त तक रहती हैं और अनेक स्तरों पर उस साहित्य को प्रभावित करती हैं।

एक स्तर वेदान्त ज्ञान का है जहाँ संसार को माया कहकर आनन्दमय ब्रह्म की प्राप्ति का, माया से मुक्त होने का दावा किया जाता है। इससे मिलती-जुलती रहस्यवादी काव्य की वह रूढ़ि है जिसके अनुसार जड़-जंगम, समस्त संसार आनन्दमय प्रकाश में डूबा हुआ दिखाई देता है। एक स्तर भक्ति का है जहाँ प्रभु से या शक्ति की देवी से ऐसी प्रार्थना की गई है जिसका विफल होना अनिवार्य है। निराला के विनय-गीत दो तरह के हैं। एक गीत ऐसे जहाँ उनके दुःख और संघर्ष की तीव्र अभिव्यक्ति है; दूसरे वे जहाँ उनके आराध्य प्रभु या देवी, संसार के दुःख-सुख से दूर, अपना चिन्मय प्रकाश फैलाए रहते हैं अथवा कवि की प्रार्थना मानकर बहुत आसानी से उसके जीवन को आनन्द और प्रकाश से भर देते हैं।

परिमल के आरम्भ में प्रार्थना है : जग को ज्योतिर्मय कर दो। यह देवी संसार से ऊपर कही दिव्य लोक में रहती है, इसलिए पृथ्वी पर अपने कोमल पद रखती हुई ऊपर से धीरे-धीरे उतरेंगी, हँसती हुई अपना पथ आलोकित करेंगी, संसार में नया जीवन भर देंगी।

पृथ्वी का महत्त्व यहाँ क्षीण हो गया है। आकाश और पृथ्वी एक ही सघन तारतम्य में बँधे रहने के बजाय एक-दूसरे से अलग हो गए हैं। जो कोमल पद-गामिनी है, उसे पृथ्वी पर बिखरे हुए पत्थरों और काँटों का ज्ञान नहीं है। जग को ज्योतिर्मय करना, नूतन जीवन भरना रहस्यवादी रूढ़ियों के अन्तर्गत है; गीत में न वेदना की गहराई है, न आनन्द का उत्कर्ष।

जैसे इस गीत में आकाश की देवी को धरती पर उतरना है, वैसे ही एक और 'प्रार्थना' (परिमल, पृ. ३४) में किरणमयी देवी को निराला के गगन-मन में उतरना है। यद्यपि इनका संवध छवि-मधु-सुरभि से काफी गहरा है, फिर भी कवि की इच्छा है कि वह उसे अर्थात् कवि को 'ईश्वर-मज्जित' कर दें, 'शुचि चन्दन-वन्दन-सुन्दर' बना दें। प्रार्थना में जिस फल-प्राप्ति की आशा है, वह प्रवञ्चना है।

इस किरणमयी के समान करुणा की किरणों वाले देव है ('भर देते हो', परिमल, पृ. १०३) जो कवि के अन्तर में एकाघ वार नहीं, निरन्तर आते हैं, अपने कर-कमल बढ़ाकर उसका व्यथाभार हल्का कर जाते हैं, किरणों से कवि के अश्रु पोछकर जीवन में नव प्रभात भर देते हैं। इस कविता में दुःख की अभिव्यञ्जना वास्तविक है, प्रभु को द्रवित करने के लिए वेदना का अभिनय नहीं किया गया,

किन्तु प्रभु ने दुःख दूर कर दिया और जीवन में नव प्रभात भर दिया, यह रहस्यवादी रूढ़ि के अनुरूप काल्पनिक इच्छापूर्ति है।

गीतिका में निराला जहाँ अज्ञान की रात बीत जाने और चारों ओर आनन्द और ज्ञान के प्रकाश के भर जाने की बात करते हैं (पृ. ५६), वहाँ रहस्यवादी काव्य की रूढ़ि का निर्वाह मात्र है। 'सरोज-स्मृति' में यह दावा कि ज्योतिस्तरणा के चरणों पर रहकर कवि ने प्रकाश पाया है, कविता के अगले भाग में दुःख की अनुभूति से कट जाता है। 'राम की शक्ति पूजा' में यह धारणा कि राम के अपने मनोबल, सैन्यबल और रणनीति के अलावा कोई शक्ति बाहर से आकर उन्हें जिता देगी, छलना है। यही कारण है कि कविता का अंतिम अंश उतना प्रभावशाली नहीं है जितना पहला। आकाश में पहुँचकर दुर्गा को परास्त कर सकने वाले महावीर का भाव जैसा उदात्त है, वैसा फूल चुराने वाली देवी के सामने आँख निकालकर रखने को उद्यत होने वाले राम का नहीं। राम का वह मन जो कभी हारता नहीं, थकता नहीं, स्वयं पीड़ित होकर देवी को प्रसन्न करने के बदले और बड़े-बड़े काम कर सकता है।

अणिमा में आधुनिक सभ्यता के 'वैज्ञानिक जड़ विकास' पर गीतम बुद्ध की विचारधारा की विजय का चित्रण करके, उन्हें मानव के मन में—भर दे तो हो के देव की तरह—बार-बार उतरते दिखाकर निराला ज्ञान-सम्बन्धी मायाजाल रचते हैं। वैज्ञानिक जड़ विकास की आलोचना, साम्राज्यवाद के प्रति उनका आक्रोश, बुद्ध की करुणा और ज्ञान का बखान उनकी देशभक्ति सूचित करता है, वह अलग बात है।

अर्चना में 'ज्योति के पंख' लगाकर आकाश में उड़नेवाले देवता का अन्तस्तल अभियान (पृ. ५), उसकी छवि में आँखों के नहा लेने पर मिथ्या के सभी भास का छूटना (पृ. २३), कनक-किरण फूटने पर भय बाधा (भव-बाधा ?) से मुक्त होना (पृ. ५०), आराधना में राम-राम कृष्ण-कृष्ण जपने पर दिव्य लोक दिखाई देना (पृ. १२), सेवा-ग्रहण करनेवाले प्रभु से शरीर को 'शुद्ध सत्व' से भरने की प्रार्थना (पृ. २४), हरि-भजन करके भवसागर पार करने का उपदेश (पृ. ५१), दिन में, रात में, शरीर में, आँखों में केवल ज्योति ही ज्योति देखना :

ज्योति प्रातः, ज्योति रातः,

ज्योति नयन, ज्योति गातः।

ज्योति चरण, ज्योति चालः,

ज्योति विटप, आलवाल—(पृ. ५४)

ये सब क्रियाएँ छायावादी काव्य की रूढ़ियाँ बन गई हैं।

छायावादी काव्य की पलायन वृत्ति निराला-साहित्य में मुख्यतः उपर्युक्त ज्योतिवाद में प्रकट होती है। उन्होंने इस संसार से भाग कर सुख-सन्तोष के कल्पना-लोक में आश्रय लेने का भाव प्रकट किया है। हमें जाना है जग के पार (परिमल, पृ. ६३)—निराला की एक ऐसी ही कविता है जिसमें यह भाव बहुत

स्पष्ट व्यक्त हुआ है। निश्चल प्यार, मोहमुक्त ज्ञान, ज्योति के खिले हुए सहस्रों रूपोंवाले आदर्श कल्पना-लोक में सदा शीतल मंद समीर बहती है, होठों पर हँसी और आँखों में प्रभातकालीन प्रकाश ही दिखाई देता है।

निराला के लिए अधिक स्वाभाविक वह कल्पना है जिसमें सांसारिक सुख हो और वेदान्त-ज्ञान का प्रकाश भी। दुविधा में दोनों गए, माया मिली न राम—ऐसी दुविधा न रहे। राम और माया का शान्तिपूर्ण सह-अस्तित्व बना रहे। जुही की कली सो रही है। उसका प्रेमी पवन दूर देश से आकर उसके साथ क्रीड़ा करता है, उसकी सुन्दर सुकुमार देह को झकझोर डालता है, उसके कपोल मसल देता है। यह सब माया का सुख है। फिर जुही की कली जागी, वह अन्धकार से प्रकाश की ओर, सर्वोच्च दार्शनिक व्याख्या-सी, तमसो मा ज्योतिर्गमय की तस्वीर-सी सामने आई, यह वेदान्त-ज्ञान का प्रकाश हुआ। ('मेरे गीत और कला', प्रबन्ध-प्रतिमा, पृ. २६०) वास्तव में माया और राम का यह समन्वय कविता में है नहीं, निराला ने अपनी व्याख्या में उस पर आरोपित किया है। उनकी व्याख्या सही हो तो कहना होगा कि शेफालिका समय से पहले जग गई। जब उसका प्रेमी आकाश सुरभिमय समीर-लोक को पार करना चाहता है, तब वह न तो सो रही है, न सोने का अभिनय कर रही है। 'जागृति में सुप्ति थी'—इस कविता में अन्धकार से प्रकाश की ओर गति नहीं है; गति उल्टी है, प्रकाश से अन्धकार की ओर। इसका यह अर्थ नहीं कि निराला ने यहाँ मनोभावों का कुशल चित्रण नहीं किया। उनका महत्त्व इस बात में नहीं है कि शृंगार-चित्रण में दार्शनिक व्याख्याएँ प्रस्तुत करते हैं, वरन् इस बात में है कि विभिन्न परिस्थितियों में मनुष्य के विभिन्न सूक्ष्म मनोभावों की सही तस्वीर खींचते हैं। फिर भी यह सही है कि वे रस-विदग्धा युवतियों को ज्ञान की आभा से मडित करके प्रसन्न होते हैं। यथा—

अलख सखा के ध्यान-लक्ष्य पर

डूबी, अमल धुली।

(गीतिका, पृ. १७)

जागो फिर एक बार (१) में आतुर उर वसन मुक्त कराके प्रेयसी सुप्ति को सुखोन्माद में परिवर्तित करने को उत्सुक है, किन्तु वह एक-दो दिन से नहीं, कई हजार वर्षों से, प्रियतम को जगा रही है। पुरुष और नारी के स्वाभाविक मानवीय सम्बन्ध को, दिव्यता की उपलब्धि के लिए, निराला ब्रह्म और प्रकृति का सम्बन्ध बना देते हैं।

'देवी' कहानी में निराला ने लिखा था, 'फाकेमस्ती में भी मैं परियों के ख्वाब देखता रहा', उद्देश्य यह था कि साहित्य के नरक को स्वर्ग बना दें। नरक पर भी जवर्दस्त कविता लिखकर साहित्य को समृद्ध किया जा सकता है; साहित्य स्वर्ग बनता है यथार्थ को गहराई से पहचानने और उसका चित्रण करने से। फाकेमस्ती छिपाकर परियों के ख्वाबों से कवि जहाँ अपना मन बहलाता है, वहाँ उसकी कल्पना मनुष्य के मन को उठाने के बदले उसे गिराती है।

नाम है 'ज्योतिर्मयी'। विषय है, दुखी है किन्तु वह "कमल की पंखड़ियों-सी

उज्ज्वल बड़ी-बड़ी आँखों से देखती हुई, एक सत्रह साल की, रूप की चंद्रिका" है, मुस्कराई तो "सुकुमार गुलाब के दलों-से लाल-लाल होंठ जरा बढ़े, मर्मरोज्ज्वल मुख पर प्रसन्न-कौतुक-पूर्ण एक ज्योतिश्चक्र खोलकर यथास्थान आ गए।" (लिली, पृ. २३)

दूसरी युवती पद्मा—"चन्द्रमुख पर पीडित कला की शुभ्र चंद्रिका अम्लान खिल रही है। एकान्त कुंज की कली-सी प्रणय के वासन्ती मलय-स्पर्श से हिल उठती विकास के लिए व्याकुल हो रही है।" (उप., पृ. ९) निराला कविता के भावों को उल्टा करके गद्य को सजाते हैं। जो भाव कविता के वातावरण में खप जाते हैं, वे कहानी के अधिक यथार्थपरक वातावरण में भावुकतापूर्ण और निरर्थक जान पड़ते हैं।

प्रणयश्वास के मलय-स्पर्श से

हिल-हिल हँसती चपल हर्ष से— (गीतिका, पृ. १७)

गीतिका में प्रणय के मलय-स्पर्श से आँखें हिलती और हँसती हैं, कहानी में युवती की समस्त काया हिल उठती है। शेफाली के लालसी कपोलों में व्याकुल विकास था, यहाँ पूरी युवती विकास के लिए व्याकुल हो रही है।

अन्य युवती कमला—"सोलहवें साल की अधखुली धुली कलिका है। हृदय का रस अमृत-स्नेह से भरा हुआ, खिली नावों-सी आँखें चपल लहरों पर अदृश्य प्रिय की ओर परा और अपरा की तरह बही जा रही हैं।" (लिली, पृ. ३७)

युवती के सौन्दर्य का वर्णन हो और कली, उसकी गन्ध की चर्चा न हो, ऐसा हो नहीं सकता। 'अप्सरा' में कनक—नाट्यशाला में शकुन्तला का अभिनय करती हुई—"आश्रम के उपवन की वह खिली हुई कली अपने अंगों की सुरभि से कंपित दर्शकों के हृदय को संगीत की एक मधुर मीढ़ की तरह काँप कर उठती हुई देह की दिव्य द्युति से, प्रसन्न-पुलकित कर रही थी।" (पृ. २३) इससे यदि उस कंठ-लगी उरगी की तुलना की जाय जो मौन अधरासव पान करती है, या उस नायिका से की जाय जिसके नयनों के डोरे लाल हैं, जो रात-भर जागने के बाद सवेरे कहती है—रही यह एक ठिठोली, तो यह तथ्य प्रकट होगा कि निराला की काम-चेतना, उनके नारी-सम्बन्धी अनुभव गद्य की अपेक्षा पद्य में अधिक व्यंजित हुए हैं। कथा-साहित्य की नायिकाओं की अपेक्षा काव्य-साहित्य की नायिकाओं में अधिक सजीवता और विविधता है। वह गद्य में अपने स्वप्नदर्शी मन को जितनी छूट देते हैं, उतनी पद्य में नहीं। गद्य के दिवास्वप्नों में नारी कल्पना के परिधान में बँधी हुई आती है; कविता में निराला का मन एकाग्र होकर, जो अनुभव किया है, उसी को विसूरता हुआ चित्रित करता है। कविता में उनकी काम-चेतना अधिक यथार्थ-वादी ढंग से अभिव्यंजित हुई है, इसका एक कारण यह भी है कि कहानियों का गद्य ज्यादा लोगों की समझ में आता था, कविता थोड़े ही समझते थे। कविता के संसार में निराला खुल सकते थे, कथा-संसार में लोक-मर्यादा का ध्यान था। और बहुत-सी बातों में वह लोक-मर्यादा का उल्लंघन करते थे, काम-सम्बन्धी कार्यवाही के

चित्रण में सावधान रहते थे। प्रस्वेद, कंप, ज्यों-ज्यों युग-उर में और चांपं—यह सब कविता में है, गद्य में नहीं।

अप्सरा का वातावरण रुमानी है, उसमें कनक-सम्बन्धी कल्पनाएँ उतना खटकती नहीं, किन्तु अलका में किसान-जमींदार-संघर्ष की सीधी यथार्थ भूमि है, उसमें शिशिर की स्नात ज्योत्स्ना-रात-सी स्निग्ध, शुभ्रवसना, दूरतर लक्ष्य की ओर क्षिप्त दृष्टि, सघन केशों के अन्वकार में दिन और रात का दिव्यार्थ रूपक (पृ. ३६)—यह सब कथा के यथार्थवादी रंग से मेल नहीं खाता, उसे फीका भी करता है।

एक स्वप्न यौवन और सौन्दर्य का, दूसरा संपत्ति और वैभव का। यह वैभव नर के लिए है, नारी के लिए भी। अप्सरा में कनक—“वह भी महाराज कुमारी है” (पृ. १५५), उसकी पेशवाज्ज जलाई जाती है, तो उसमें दो सेर सोना निकलता है। (पृ. २२७) प्रभावती राजकुमारी है ही। सजती है तो प्रति अंग नीलमों, हीरो और मोतियों से जगमगा उठता है। वसंती रंग की, सच्चे कामवाली, रत्नजटित साड़ी पहनती है तो साड़ी और आभरणों की झुलसती स्निग्ध द्युति से आकाश की शशिकला को परास्त कर देती है। “मस्तक पर अर्द्ध चन्द्राकृति, सोने के लता-भुजों से आयत, ललित चूडामणि,—ऊपर श्वेत कोमल पक्ष, मध्य में नीलम, दोनों ओर कन्नियो पन्नो के फूलों में, बड़े से छोटे, क्रमानुसार हीरे; नाक में एक और मणिविन्दु; पद्मराग की कंठी; ऊँचे पुष्ट वक्ष पर शुभ्र मुक्ताओं की हारावलि; हाथों में मणि-युक्त विविध भुज-वध, ककणादि, कटि में रिणिन्-कारिका, सप्तावृत्ति, श्लथ किकिणी; पदों में नूपुर, पायल आदि; मुक्त केश, वासित; अधरों में ताम्बूल रस-राग; आयत सलज्ज आँखों में क्षीण प्रलंब कज्जल-रेखाएँ। पुतलियों में चपल रहस्य-हास्य; प्राणों में मृदु-मृदु प्रणय स्पन्द।” (पृ. २७)।

सौभाग्य से कविता में किसी नायिका को निराला ने इतने गहने नहीं पहनाए जितने उपन्यास की नायिका प्रभावती को। गहनों से उसका शरीर ढकते मानो वह अधाते नहीं और गहने भी क्या ! हीरे, पन्ने, नीलम, पद्मराग, मुक्ता,—पूरे एक म्यूजियम का सामान ! जिससे विवाह होता है, वह भी राजकुमार है। अप्सरा का नायक कम से कम नाम से राजकुमार है। कनक का प्रेमी बनकर वह उसकी संपत्ति, मकान, मोटर, नौकर-चाकर—सबका स्वामी बन जाता है।

‘परिवर्तन’ कहानी का नायक है सूरज। वह राजा की ड्योढ़ी के जमादार का लड़का है। कहानी के अन्त में पता चलता है कि जो ड्योढ़ी के जमादार बने हुए थे, वह वास्तव में राजा थे। इस तरह सूरज राजपुत्र सिद्ध हुआ। ‘निरुपमा’ की नायिका जमींदार है; उसका प्रेमी लन्दन का डी. लिट्. विवाह होने पर जमींदारी का मालिक वह भी हो गया।

यह सब स्वप्न है, मन की कमजोरी है, निराला जानते हैं। उपन्यासों में इसका प्रमाण देते हैं कि उनके नायक आत्मप्रवचन के शिकार हैं। फिर भी काल्पनिक इच्छापूर्ति का आकर्षण इतना प्रबल है कि उससे अपने को बचा नहीं पाते। कनक

के साथ मोटर में बैठकर राजकुमार चलता है तो उसे “एक अज्ञात मनोहर प्रदेश में राजकन्या की तलाश में विचरण करते हुए पूर्वश्रुत राजपुत्र की कथा याद आई। राजकुमार निलिप्त द्रष्टा की तरह यह सोने का स्वप्न देखता रहा।” (पृ. ६३) इच्छापूर्ति के सपने परियों की कहानियों जैसे हैं जिनमें राजकुमार अन्त में सफल होगा, परी से उसका व्याह होगा। परियों की कहानियों—जैसे सपने निराला की अनेक कहानियों और उपन्यासों में हैं। उनका मन इनसे खेलता है, निलिप्त द्रष्टा की तरह उन्हें पहचानता है कि ये सब छलना है, फिर भी एक कहानी खत्म होने पर उससे मिलती-जुलती कहानी फिर शुरू करता है।

निराला अप्सरा के राजकुमार की वेहोशी का वर्णन करते हुए कहते हैं, “वेहोशी के वक्त कल्पना के लोक में तमाम सृष्टि उसके अनुकूल हो जाती, कनक उसकी, छायालोक उसके, वाग-इमारत, आकाश-पृथ्वी सब उसके।” (पृ. १२५) एक वाक्य में निराला के कल्पना-विहारी मन की इससे अच्छी व्याख्या नहीं हो सकती। वह एक तरह की वेहोशी है जो यथार्थ पर रंगीन सपनों का पर्दा डाल देती है। सब कुछ जो प्रतिकूल है, यह वेहोशी की हालत में अनुकूल जान पड़ता है। सुन्दर, घनादय प्रेयसी, वाग, इमारत—सब कुछ मिल जाता है।

इच्छापूर्ति एक तरह की नहीं है। जैसी इच्छाएँ हैं, वैसी उनकी पूर्ति है। उच्च शिक्षा प्राप्त करने की चाह है, नायक किसी भारतीय यूनिवर्सिटी का ग्रेजुएट अथवा लंदन का डी. लिट्. होगा। अभिनेता बनना चाहता है, लेखक बनकर बहुत-सा धन कमाना चाहता है, यह भी होगा। अप्सरा का नायक अभिनयकौशल में दक्ष है ! ‘सफलता’ कहानी का नरेन्द्र लेखक है, नाटककार है, खूब धन कमाता है। उसका व्याह आभा से होता है जो नृत्य-संगीत की शिक्षा पाकर श्रेष्ठ अभिनेत्री बन जाती है, नर्तकी-अभिनेत्री कनक की तरह।

एक इच्छा संन्यासी बनने की भी है। जो सिद्धि रामकृष्ण मिशन के साधुओं की मिली, वह निराला को भी मिलनी चाहिए। सिद्धि से भी महत्त्वपूर्ण बात यह कि समाज में जो अपमान मिलता रहा है, वह सिद्धि-प्राप्ति की ख्याति से दूर हो जाएगा। सिद्धि से अधिक महत्त्वपूर्ण है, सिद्धि-प्राप्ति की ख्याति। ‘स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज’ कविता (अणिमा, पृ. ६८) में पछाँही युवक को मन्दिर में घुसने की आज्ञा नहीं है। उसके बारे में एक ब्राह्मण कहता है :

ऐसा भी आदमी पंक्ति में बैठाला गया

जिसके माँ बाप का पता आज तक न लगा ! (पृ. ८०)

इस अतिरंजित अपमान की भावना को दूर करने का काल्पनिक साधन भी उतना ही अतिरंजित है। स्वामी प्रेमानन्द के शरीर से एक ज्वाला निकली, ब्राह्मण यह देख कर स्तंभित रह गया, श्रीकृष्णजी स्वामीजी में आ गए। ब्राह्मण को विश्वास न हुआ, आँखें रगड़कर फिर देखा। दिखाई दिया : कृष्णजी की नील कान्ति, ज्योतिर्मयी घनीभूत स्वामीजी की देह में। आनन्द के परमाणुओं का फौवारा छुटा। इस चमत्कार से अपमानित पछाँही युवक का सम्बन्ध यह है कि

ज्योति की सी रेखा से

स्वामी जी के साथ पश्चिमीय का शरीर बँधा । (पृ. ६६)

स्वामीजी बँध गए कृष्ण से, युवक बँध गया स्वामीजी से । अपमानित करने वाला ब्राह्मण खड़ा देखता ही रहा ।

सामाजिक अपमान से मुक्त होने के दो मार्ग हैं, कनक जैसी श्रीसम्पन्न महिला से विवाह अथवा प्रेमानन्द जैसे संन्यासी से ज्योतिवाला वन्धन । इच्छाओं को प्रेरित करनेवाली सामाजिक स्थिति एक-सी है ; इच्छापूर्ति के तरीके अलग-अलग हैं ।

स्वामी प्रेमानन्द वाली 'अनुभूति' का वर्णन 'स्वामी सारदानन्द जी महाराज और मैं' निबन्ध में भी है । स्वामी सारदानन्द ने गले पर मंत्र लिख दिया ; इसके कुछ दिन बाद निराला को लगा, "राम कृष्ण मिशन के साधु मुझे खींच रहे हैं ।" आगे चलकर दर्शनशास्त्र के एम. ए. एक साधु स्वयं निराला की तरफ खिंचने लगे । "इससे बाद एक दिन स्वप्न देखा —ज्योतिर्मय समुद्र है, श्यामा की बाँह पर मेरा मस्तक, मैं लहरों में हिल रहा हूँ ।" (चतुरी चमार, पृ. ५८)

ये साधुओं की ओर खिंचे, एक साधु इनकी ओर खिंचा—यह एक दिवास्वप्न हुआ । इस दिवास्वप्न में दूसरा स्वप्न—ज्योतिर्मय समुद्र में श्यामा की बाँह पर मस्तक रखे लहरों पर हिल रहे हैं ।

अप्सरा के राजकुमार को बेहोशी में पृथ्वी आकाश सब अनुकूल जान पड़ते हैं । वैसी ही बेहोशी वाली अनुकूलता यहाँ है । 'देवी' में उन्होंने लिखा कि फाके-मस्ती में भी परियों के खाव देखते रहे, एक खाव अप्सरा का, दूसरा खाव श्यामा का । 'राम की शक्ति-पूजा' में जैसे शक्ति राम के वदन में लीन होती है, वैसे ही कृष्णजी से शक्ति निकल कर स्वामी प्रेमानन्द में लीन होती है । उस ज्योति से बँध जाते हैं निराला ।

निराला अपनी बेहोशी पहचानते हैं । जब सपने मिटाना शुरू करते हैं तब न अप्सरा को बखशते हैं न वेदान्त और देवताओं को, न अपने को । मोहभंग की प्रक्रिया अतिरंजित और विकृत भी हो जाती है ।

मोहभंग : विकृति

निराला बेहोशी में काल्पनिक इच्छापूर्ति के सपने देखते हैं, होश आने पर उन्हें मिटा देते हैं । इच्छापूर्ति के सपने देखने में मन की कमजोरी प्रकट होती है ; सपने मिटाने

में हमेशा मन की ताकत जाहिर नहीं होती। उनके जीवन में कोई ऐसा समय होता जब वह सिर्फ बेहोशी की हालत में सपने देखते और मोहभंग होने पर नये दौर में अपनी स्वप्नशीलता से लड़ते हुए यथार्थवाद की ओर बढ़ते, तो शायद उनके साहित्य को दो हिस्सों में बांट देना संभव होता—एक मोह का साहित्य, दूसरा मोहभंग का साहित्य, और एक को पलायनवादी, दूसरे को यथार्थवादी कहकर हम उनके विकास की सीधी रेखा निश्चित कर लेते। किन्तु ऐसी स्थिति है नहीं। जिन दिनों उन्होंने इच्छापूर्ति के सपने देखे, उन्हीं दिनों साहित्य में साहस से यथार्थ जीवन का चित्रण भी किया। जिसे छायावादी कविता कहते हैं, उसे केवल काल्पनिक इच्छापूर्ति का साहित्य मानना भ्रम है। यदि उस कविता की समस्त आधारभूत मान्यताओं का उपहास किया जाय, तो उस उपहास में कही न कही विकृति अवश्य होगी।

निराला ने अपनी जिन रचनाओं में काल्पनिक इच्छापूर्ति के सपनों को मिटाया है, वे सन् '४२ में प्रकाशित उनके कविता-संग्रह कुकुरमुत्ता में हैं। मोहभंग के साथ भावबोध में कही-कही विकृति उत्पन्न हुई है तो वह मुख्यतः इन्हीं रचनाओं में। इनमें केवल विकृति नहीं है, यथार्थवाद के नये तत्त्व हैं, यह भी असंदिग्ध है, कुकुरमुत्ता संग्रह के अलावा 'देवी', कुल्ली भाट जैसी रचनाओं में जहाँ-तहाँ वह उपर्युक्त कोटि के मोहभंग का परिचय देते हैं।

'देवी' कहानी के आरम्भ में उन्होंने लिखा, "बारह साल तक मकड़े की तरह शब्दों का जाल बुनता हुआ मैं मक्खियाँ मारता रहा।" शब्दों के जाल में मक्खियाँ मारने की क्रिया की व्याख्या उनके इस वाक्य से होती है : "पर फाकेमस्ती में भी मैं परियों के ख्वाब देखता रहा।" सन् '२० से '३३ तक निराला ने परियों के ख्वाब ही न देखे थे, दुख की सूरत भी देखी थी, बहुत तरह के संघर्षों से गुजरे थे, वह सब अनुभव साहित्य को दिया था। बारह साल तक शब्दों का जाल बुनने और परियों का ख्वाब देखने की बात मान ली जाय तो मोहभंग के साथ उनके भावबोध में विकृति की शुरुआत भी हो जाती है। किन्तु 'देवी' कहानी में निराला अपनी कविता के लिए लड़ते हैं, जो लिखा है उसे खुराफात मानने को तैयार नहीं हैं, पुरानी रूढ़ियों का विरोध करने के कारण उनके खिलाफ जो मोर्चाबन्दी हुई, उसकी सीधी आलोचना करते हैं। इसका अर्थ है, वह परियों के ख्वाब देखने को आंशिक रूप से ही सत्य मानते हैं।

निराला ने वैभव के स्वप्न देखे। इन वैभव के सपनों को विवेक के प्रहार से चूर-चूर करते हुए उन्होंने 'देवी' में लिखा, "बड़ा राज्य, बड़ा ऐश्वर्य, बड़े पोथे, तोप, तलवार, गोले-ब्राह्मद, बंदूक-किर्च... अट्टालिका, उपवन आदि-आदि सब बड़े-बड़े—इतने कि वहाँ तक आँख नहीं फैलती, इसलिए कि छोटे समझें, वे कितने छोटे हैं।" (चतुरी चमार, पृ. ३६)

यह मोहभंग और आत्मालोचना का सही रूप है।

निराला ने पृथ्वी और आकाश के बीच शुभ्र किरणवसना के दिव्य रूप का

कीर्तन अनेक बार किया था, 'देवी' में प्रकृति और नारी उस दिव्य रूप के बदले पार्थिव रूप में, अधिक यथार्थ रूप में दिखाई देती हैं : "उम्र पच्चीस साल से कम। दोनों स्तन खुले हुए। प्रकृति की मारों से लडती हुई, मुरझा कर, मुमकिन है किसी को पच्चीस साल से कुछ ज्यादा जँचे, पास एक लड़का डेढ़ साल का खेलता हुआ। संसार की स्त्रियों की एक भी भावना नहीं।" (पृ. ४०)

निराला-साहित्य में अलका-निरूपमा-अप्सराओं की जो लम्बी कतार है, उसमें पुत्रवती नायिका एक भी नहीं है। जो विधवाएँ हैं, वे भी सन्तानहीन नवोढाओ जैसी हैं। गीतों में युवती के पुत्रवती होने की शुभकामना सांकेतिक रूप से जहाँ-तहाँ व्यक्त हुई है किन्तु पुत्रवती नायिका यह अकेली पगली है जिसमें संसार की स्त्रियों की एक भी भावना नहीं। पुष्ट स्तनों के स्वप्न के बदले यहाँ खुले हुए स्तन हैं जो पृथ्वी के उठे उरोज मंजु पर्वत निरुपम का उपहास करते हैं। परियों के रवाव के बदले यहाँ "पगली के भीतर की परी इस संसार को छोड़कर कहीं उड़ जाने की उड़ान भर रही थी।" (पृ. ४१) निराला ने यह सब देखा और लिखा यह उनके साहस और मानवीय सहानुभूति का परिचायक है।

निराला के मन में गन्ध के प्रति प्रबल आकर्षण है। उसे प्रतीक बनाकर अनेक कविताओं में उन्होंने उसका उत्कृष्ट कलात्मक उपयोग किया है। गुलाब फूलों में रूप-रस-गन्ध के लिए प्रसिद्ध है। शूर्पणखा के मन में राम का सौन्दर्य गुलाब जैसा है किन्तु अपने प्रति आदिरस का संचार न होते देखकर राम निर्गन्ध कुसुम जैसे लगते हैं :

सोचा था गुलाब जिने

निकला छिः जंगली निर्गन्ध कुसुम। (परिमल, पृ. २३०)

यहाँ कवि के मन में गुलाब के प्रति कोई ऐसा मोह नहीं है जिसे भंग करना आवश्यक हो। एक प्रसिद्ध महिला पर बँगला में कविता लिखी; उसके अन्तिम अंश का भावार्थ उन्हीं के शब्दों में : "खुशबू उड़ी—तुम्हारी आँखों और मुख पर गुलाब खिले।" (अणिमा, पृ. ५२) यहाँ गुलाब का अपना कोई दोष नहीं यद्यपि वह सौन्दर्य के दिवास्वप्न से अवश्य जुड़ा हुआ है। फाकेमस्ती में परियों के रवाव देखने की तरह निराला ने अवसर—हमेशा नहीं—गन्दगी में रहते हुए सुगन्ध के सपने देखे। इन सपनों से जी उचाट हुआ तो गन्दगी के सपने देखे। सचाई दोनों सपनों में है किन्तु दोनों में सुगन्ध और दुर्गन्ध का चित्रण—पूरे वातावरण को देखते हुए—कुछ अतिरंजित है। नवाव के वाग में बेला, चमेली, जुही, नर्गिस, —सुर्ख, घानी, चंपई, भाँति-भाँति के रंगों के फूल—खिले हुए हैं :

एक सपना जग रहा था

साँस ले तहजीब की

गोद में तरतीब की।

निराला ने तहजीब का यह सपना बहुत देखा है, कहीं हीरे-जवाहरात में

जगमगाता हुआ, कहीं फूलों में रंग-रूप और गन्ध से दमकता-महकता हुआ । इस सपने की प्रतिक्रिया :

जगह गन्दी; रुका सड़ता हुआ पानी
मोरियों में; जिन्दगी की लन्तरानी...
विलविलाते कीड़ें; बिखरी हड्डियाँ;
सेल्हरो की, परो की, थीं गड्डियाँ;
कहीं मुर्गी, कहीं अण्डे,
धूप खाते हुए कंडे ।
हवा बदलू से मिली,
हर तरह की वसीलीई पड़ रही ।

प्रणय श्वास के मलय-स्पर्श के बाद यह 'हवा बदलू से मिली ।' जीवन में गन्दगी और सफाई, सुगन्ध और दुर्गन्ध दोनों हैं, साहित्य में दोनों का चित्रण होना चाहिए—जिनके साहित्य-शास्त्र में बीभत्स भी एक रस है, उन्हें इस स्थापना पर आपत्ति विशेष रूप से न होनी चाहिए । शास्त्र में बीभत्स और भयानक को रस मानने पर भी काव्य-रचना में जिन्होंने आदिरस को प्रधानता दी, उनके भावबोध की सीमाएँ तोड़कर निराला ने सड़ते हुए पानी और सेल्हरो की गड्डियों का चित्रण किया, बहुत अच्छा किया । किन्तु इससे यह सिद्ध नहीं होता कि सुगन्ध से दुर्गन्ध अच्छी है और शृंगार से बीभत्स श्रेष्ठ है । गुलाब को वैभव और रूप-गन्ध का प्रतीक मानकर कुकुरमुत्ता जब उसे गाली देना शुरू करता है, तब वह वास्तव में कुतर्क करता है कि सफाई से गंदगी श्रेष्ठ है ।

कुकुरमुत्ता ने गुलाब को कैपिटलिस्ट कहा, उसे अमीरों का प्यारा बताया, उस पर साधारणों से अलग रहने का दोष लगाया । इससे कुछ प्रगति-प्रेमी आलोचकों ने उसे सर्वहारा वर्ग का प्रतीक मानकर उसका काफी बंदन अभिनन्दन किया है । कुकुरमुत्ता की तर्क-योजना जिस वर्ग-दृष्टि का परिचय देती है, वह प्रोलीटेरियट की नहीं; लुम्पेन प्रोलीटेरियट की वर्ग-दृष्टि है, शहर के आवारा टटपूजियों का दृष्टिकोण जो क्रान्तिकारी संगठन और संघर्ष का रास्ता छोड़कर अराजकतावादी नीति अपनाता है । सर्वहारा वर्ग के बारे में उसकी राय क्या है, वह इन पंक्तियों से जाहिर होती है :

मैंने बदले पैतरे
जहाँ भी शासक लड़े ।
पर है प्रोलेटेरियन झगड़े जहाँ
मियाँ बीबी के, क्या कहना है वहाँ ।

शासकों की लड़ाई और मियाँ बीबी की लड़ाई—दोनों में उसे समान रस मिलता है । मियाँ बीबी की लड़ाई को वह खास तौर से प्रोलीटेरियन विशेषण से विभूषित करता है । जहाँ इस तरह के झगड़े हों, वहाँ मानो सर्वहारा संस्कृति का परिचय विशेष रूप से मिलता है !

अपनी इस अराजकतावादी भूमिका के अनुरूप कुकुरमुत्ता देश की सांस्कृतिक विरासत की ओर गलत रुख अपनाता है। प्रकृति में एक ही शक्ति व्याप्त है, वह इस दर्शन का मखौल करता है। कुकुरमुत्ता गुवह का मूरज है, शाम का चाँद है। ब्रह्म के समान उगकी व्याप्ति का चित्रण वेदान्त का उपहास है, उसका सही मूल्यांकन नहीं।

में कुकुरमुत्ता हूँ,
पर वेन्जोइन वैसे,
वने दर्शन शास्त्र जैसे।

वेन्जोइन दर्शनशास्त्र का जो भी सम्बन्ध हो, कुकुरमुत्ता ने दर्शनशास्त्र में अपना नाता जोड़कर उसे—भारतीय दर्शन को— उपहासारपद ही बनाया है। भारतीय दर्शन में वेदान्त निराला के मन में सर्वोपरि है, इसलिए यह निष्कर्ष निगमना गलत न होगा कि यहाँ कुकुरमुत्ता के माध्यम से उन्होंने वेदान्त का उपहास किया है।

यह उपहास-क्रिया भारतीय कवियों के प्रसंग में और भी स्पष्ट हो जाती है। दुनिया के सभी कवियों ने रस चुराया है कुकुरमुत्ता से, उसमें गोते लगाए हैं वाल्मीकि-व्यास ने ! कुकुरमुत्ता से 'पीये' निकाले हैं भाम-कालिदास ने। रवीन्द्रनाथ जैसे विश्वकवि उसके किनारे—मानो वह प्रकाश और आनन्द का सागर हो—खड़े हुए टुकुर-टुकुर ताकते रहे। लेकिन स्वयं कुकुरमुत्ता क्या है ? लेखकों में लंठ जैसे खुशनासीब ! लंठ लेखक के मुकाबले व्यास-वाल्मीकि-कालिदास को नीचा दिखाना कुकुरमुत्ता की तर्क-योजना के अनुकूल है। सुगन्ध से यदि दुर्गन्ध श्रेष्ठ है तो व्यास-वाल्मीकि से लंठ लेखक श्रेष्ठ क्यों न होगा ?

निराला ने गोरी, नवयौवना, मुग्धा नायिकाओं का निग्रह बहुत जगह किया था, अब उन्होंने काली, नकचिपटी, चेचक मुंह दाग, कानी लटकियों पर ध्यान केन्द्रित किया। आँखों-आँखों में प्रेम-व्यापार, नयनों के नयनों से गोपन संभाषण के उपरान्त उन्होंने प्रेम-व्यंजना की यह शैली अपनाई :

बाह्यन का लटका
में प्यार उमे करता हूँ।
जात की कहाँरिन वह,
मेरे घर की है पनिहारिन वह,
आती है होते तड़का,
उसके पीछे मैं मरता हूँ। (कुकुर., पृ. ३३)

कुकुरमुत्ता ने मियाँ-बीबी के झगड़ों के साथ जिस तरह सर्वहारा-संस्कृति को जोड़ा था, उसी के अनुरूप यह प्रेम-निवेदन की 'सर्वहारा' पद्धति है। यह यथार्थवाद का विकास नहीं, उसकी विकृति है।

स्नेह की सरिता के तट पर युगल घट भरे हुए जो नायिका चलती है (गीतिका, पृ. ४२), उसके घड़ों को तुच्छ सिद्ध करते हुए उपर्युक्त कहाँरिन बढ़ा

मटका लेकर आती है। वह कोयल की तरह काली है, व्याह नहीं हुआ, तभी भड़का दिल मेरा, मैं आहें भरता हूँ। रानी नाम की लड़की और भी कुरूप है, उसका भी व्याह नहीं हुआ। वह चेचक मुँह दाग, काली, नकचिपटी, गंजा सर, एक आँख कानी है। जैसे कुकुरमुत्ता में उन्होंने सारी गंदगी बटोरकर एक ही जगह उसका ढेर लगाने का प्रयत्न किया है, वैसे ही यहाँ कुरूपता दर्शाने के लिए जितने तत्त्व हो सकते थे, उन्होंने एक ही जगह सजा दिए हैं। यह भी रोज घड़ों पानी भरती है लेकिन सौभाग्य से इसे कोई बड़ा मटका नहीं उठाना पड़ता। उसका व्याह न होगा, यह सोचकर उसकी माँ दुखी होती है। माँ का दुख देखकर रानी रोने लगती है लेकिन आँसू एक आँख में आते हैं। जो आँख कानी है, वह ज्यों-की-त्यों रह गई करती निगरानी। निराला ने सहानुभूति के हल्के स्पर्श से कविता को विकृत होने से बचा लिया है, फिर भी कुरूपता का चित्रण अतिरंजित है, यह प्रभाव मन पर पड़ता ही है।

‘खजोहरा’ में अर्धेड़ उम्र की स्त्री ताल में नहाती है। नहाती हुई, नहाने के बाद नदी या ताल से बाहर खड़ी हुई नंगी-अधनंगी स्त्रियों का चित्रण रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने बहुत जगह किया है। उनकी ऐसी ही कविता है ‘विजयिनी’ जो निराला को बहुत प्रिय थी। उस रूमानी भावुकता का उपहास करते हुए उन्होंने लिखा—
उत्तरीं ज्यों टैंगोर की विजयिनी हों। यहाँ तक ठीक। किन्तु आगे इस अर्धेड़ स्त्री का जैसा चित्रण किया गया है, वह नारी जाति के प्रति निराला की सहज उदार भावनाओं के प्रतिकूल है :

पैठी बुआ ताल में जैसे हथनी,
मारे डर के काँपने लगा पानी।
लहरें भगी चढ़ने को किनारे पर,
रेला पानी बुआ ने बाँहों में भर।
नीव के खंभों से पैर कीच में थे,
जाँघ से छाती तक अंग बीच में थे।

रवीन्द्रनाथ की कविता में कामदेव विजयिनी नायिका से क्षमा माँगता है, यहाँ पर क्षमा माँगने को मदन जैसा डाल पर बड़ा-सा खजोहरा बैठा था। खजोहरा शरीर पर गिरा, खुजली मची और वह स्त्री धोती बदले बिना घर को यों भागी मानो नीलगाय को मात दे रही हो ! माँ ने जब पूछा—खुजली कहाँ हो रही है तो स्त्री ने कहा, कोई जगह नहीं बची ! एक अर्धेड़ स्त्री की परेशानी यहाँ परिहास का विषय है। यह वही लुम्पेन प्रोलीटेरियट वाला दृष्टिकोण है; इसे यथार्थवाद का विकास मानना गलत है। पहले स्नान करती हुई नग्न युवतियों को सपनों में देखने का मोह, फिर उन सपनों को मिटाने में मोहभंग की विकृति।

‘स्फटिक-शिला’ में निराला ने फिर एक सद्यःस्नाता युवती का चित्रण किया है। काली, नकचिपटी कुरूपता यहाँ गायब हो गई है। थोड़े-से परिवर्तन से रवीन्द्रनाथ की विजयिनी यहाँ फिर अवतरित हो गई है। वसन्त—या खजोहरा

—की जगह स्वयं कवि उसके सौन्दर्य का प्रत्यक्षदर्शी है। वर्णन इस प्रकार है :

आँख पड़ी युवती पर
आई थी जो नहा कर,
गीली घोती सटी हुई भरी-देह मे, सुघर
उठे पुष्ट स्तन, दुष्ट मन को मरोड़कर,
आयत दृगों का मुख खुला हुआ, लेता हर
जो कुछ अपना-पर ।
कही मे नही वदन काँपता,
कुछ भी, संकोच, नहीं ढाँपता ।
वर्तुल उठे हुए स्तनों पर पड़ी थी निगाह
चोंच-सी जयन्त की, नही है जैसे कोई चाह
देखने की मुझे और,
कितने वे दिव्य स्तन, होंगे कितने कठोर ।
काँप उठा मेरा मन,
याद आई जानकी;
कहा, तुम राम की—
कैसे दिये दर्शन !

मोह और मोहभंग के बीच निराला का मन कैसे झूलता था, यह कविता उसका प्रमाण है। रवीन्द्रनाथ की विजयिनी का सपना आँखों से मिटता नहीं, 'खजोहरा' में उसका रंग-रूप, रेखाएँ, सब-कुछ बलपूर्वक मिटा दिया; 'स्फटिक शिला' में वे रेखाएँ फिर उभर आईं, उनमें रंग-रूप भर गया, सपना फिर साकार हुआ। जयन्त की चोंच-जैसी कवि-दृष्टि स्तनों से हटती नहीं। निराला ने दुष्ट मन को मरोड़ने की बात लिखी है। यह दुष्ट मन किसका है। अवश्य ही कवि का। युवती के आयत दृगों वाला खुला हुआ मुख, दुष्ट मन को मरोड़कर, जो कुछ अपना-पराया है, हर लेता है—वाक्य-रचना इस प्रकार की है। 'पंचवटी-प्रसंग' में निराला सीता को लक्ष्मण की निगाह से देखते है। 'राम की शक्तिपूजा' में आँखों पर ध्यान केन्द्रित है; सब-कुछ सांकेतिक, मर्यादित। कुरुरमुत्ता में जैसे राम का धनुष अपनी दिव्यता खोकर कुरुरमुत्ता के समतुल्य हो जाता है, वैसे ही जानकी के प्रति निराला का मन दिव्यभाव-दृष्टि खोकर जयन्त की दृष्टि बन जाता है। फिर वह अपने को सँभालते हैं। उनके मन का काँपना ही उसका सँभलना है। वह युवती राम की है, जानकी के समान दिव्य है, कवि उसके दर्शन पाकर धन्य होता है। 'सौन्दर्य लहरी' के शंकराचार्य की तरह सौन्दर्य पूजा के साथ भक्तिभाव जोड़कर निराला अपने मन की उच्छृंखलता को नियन्त्रित करते हैं। अन्यत्र जैसे वेदान्त के स्पर्श से निराला शृंगार को दिव्यता प्रदान करते है, वैसे ही यहाँ भक्तिभाव उभारकर सौन्दर्य पूजा को उच्छृंखल होने से बचाते हैं। ऐसा है मोह और मोहभंग का द्वन्द्व कुरुरमुत्ता के लेखक के मन में।

निराला ने तुलसीदास पर कविता लिखी, उन्हें भारत का अन्धकार हरनेवाले महापुरुष के रूप में चित्रित किया। 'राम की शक्तिपूजा' में राम और महावीर का उदात्त चित्रण किया। फिर महापुरुषत्व का उपहास करना शुरू किया। कुल्लीभाट की शुरुआत इसी उपहास वृत्ति से होती है। तुलसीदास ने 'अपने अनुभव सब कहऊँ' आदि लिखकर, निराला के विचार से, यह सिद्ध किया कि वह पुरुष थे, महापुरुष नहीं। हिन्दी में 'गुरुघंटाल' की तरह 'महापुरुष' में भी उपहास की व्यंजना है। निराला का यह आशय होता कि तुलसीदास महापुरुष नहीं, पुरुष ही हैं, तो आपत्ति की कोई बात न थी। किन्तु उनका यह आशय नहीं है। जवानी में होश आने से लेकर बुढ़ापे में होश जाने तक 'उनमें पुरुषत्व ही प्रधान रहा।' पुरुषत्व के प्रधान रहने की व्याख्या वह आगे करते हैं।

“मुझसे कवि भगवतीचरण कहते थे—कविवर रामनरेश त्रिपाठी जानते हैं, बहुत आधुनिक रिसर्च है—तुलसीदास गर्मी से मरे थे; यह पता नहीं चला—गर्मी रत्नावली से मिली—कहाँ से; बाहुक की रचना के वक्त वाँह का दर्द गर्मी के कारण हुआ। कुछ हो, मैं ऐतिहासिक नहीं, समझा कि तुलसीदास जी पुरुष थे, महापुरुष नहीं; महापुरुष अकबर था—दीन-ए-इलाही चलाया, हर कौम की बेटी व्याही, चेले बनाए।”

पहले कविता में रत्नावली को अरूपलग्न योगिनी बनाया, फिर यह शंका प्रकट की कि तुलसीदास को गर्मी शायद रत्नावली से मिली हो। कविवर रामनरेश त्रिपाठी जानते हैं—यह प्रमाण उन्होंने ऐसे प्रस्तुत किया मानो त्रिपाठी जी उग्र हो और उन्होंने देखा हो कि सोनागाछी में निराला क्या कर रहे थे। कुल्लीभाट में निराला का मोहभंग ही नहीं, एक नये मोह-स्वप्न की रचना भी है। रत्नावली को योगिनी के बदले सामान्य नारी रूप में, तुलसीदास को परमज्ञानी सिद्ध कवि के बदले संघर्षशील, मानव सुलभ भावनाओं के, कवि के रूप में देखें, यह बात तो स्वागत योग्य होगी। किन्तु भगवतीचरण वर्मा और रामनरेश त्रिपाठी की आड़ लेकर 'अपने अवगुन' और 'बाहु-पीड़ा' का जो सम्बन्ध उन्होंने गर्मी से जोड़ा है, वह अक्षम्य और निराधार तो है ही, वह इस मुग्ध भाव का सूचक भी है कि मुझे बीमारी हुई तो क्या हुआ, तुलसीदास को भी तो हुई थी।

मोहभंग के साथ मोह के एक नये सपने की शुरुआत !

कुल्ली बीमार हुए। निराला ने पूछा—क्या हुआ है? साले ने कहा, “गर्मी ... नीचे का पेट तक सड़ गया है—सेरों पस निकलता है, इतनी बदबू आती है कि कोई छन भर नहीं ठहर सकता।”

निराला देखने गए। “प्रवेश करते ही ऐसी बदबू आई कि जान पड़ा, एक क्षण नहीं ठहर सकूँगा। हिम्मत करके खड़ा रहा।”

कुल्लीभाट निराला की अत्यन्त सशक्त और महत्त्वपूर्ण रचना है, फिर भी यह सत्य है कि उसमें दूसरे के वास्तविक अथवा कल्पित यौन रोग से सन्तुष्ट होने की प्रवृत्ति विद्यमान है। इस पुस्तक में निराला ने अपने बारे में बहुत कुछ लिखा

है किंतु अपने यौन रोग का उल्लेख कहीं नहीं किया। मोहभंग और यथार्थ-दर्शन की प्रक्रिया इतनी कठिन है। पुस्तक में कुल्ली पुरुष है, निराला गहापुरुष।

कुकुरमुत्ता, कुल्लीभाट, बिल्लेसुर बकरिहा, चतुरी चमार ऐसे पात्र हैं जिनसे निराला को अपने वड़प्पन का बोध होता है (केवल 'देवी' की पगली भिखारिन में उनके वड़प्पन के भाव समा जाते हैं)। इनके द्वारा वे उन सब बड़े आदमियों को नीचा दिखाते हैं जो अपने वड़प्पन से उन्हें छोटे होने का एहसास कराते थे। जो बड़े हैं, वे इन सब पात्रों की तुलना में छोटे हैं; निराला स्वयं इनसे बड़े है। इसीलिए कुकुरमुत्ता से निराला का तादात्म्य नहीं, वह उसके सहारे दूसरों का परिहास करते हैं, फिर स्वयं उस पर हँसते हैं। लेखकों में लंठ जैसे खुशनसीब कुकुरमुत्ता है, निराला नहीं। निराला उससे श्रेष्ठ है। कुल्ली, चतुरी, बिल्लेसुर—इन सबके सहारे निराला दूसरों पर हँसते हैं, इन पर भी हँसते हैं। उनके साथ खड़े होकर कहीं आत्मगरिमा के प्रच्छन्न बोध से उन्हें संतोष होता है। मोहभंग को कमजोर करने वाला यह भी मोह का एक रूप है।

इस मुग्ध भाव के बावजूद निराला ने ऐसी कृतियों में गहरी मानवीय सहानुभूति का परिचय दिया है और नये यथार्थवाद का विकास किया है, यह भी सत्य है।

हास्य और करुणा

मोह के सपने टूटते हैं तो निराला हँसते हैं। उनकी इस हँसी में कहीं अपने वड़प्पन का भाव छिपा है, कहीं दूसरों को नीचा दिखाकर तुष्ट होने का भाव है, साथ ही इस हँसी में द्रष्टा की तटस्थता, अपने ऊपर हँसने की ताकत भी है। वड़प्पन के सपनों में खोए हुए मन को आसमान से धरती पर उतारकर निराला खुद पर हँसते हुए कहते हैं, “बड़े होने के खयाल से ही मेरी नसे तन गईं, और नाममात्र के अद्भुत प्रभाव से मैं उठकर रीढ़ सीधी कर बैठ गया। सड़क की तरफ बड़े गर्व से देखा, जैसे कुछ कसर रहने पर भी बहुत कुछ बड़ा आदमी बन गया होऊँ।” (चतुरी चमार, पृ. ४१) यहाँ निराला होश में आने पर अपनी बेहोशी पर हँसते हैं। वड़प्पन के भाव बेहोशी के कारण हैं; दूसरों का दुख देखकर यह बेहोशी दूर हो जाती है और दिवा-स्वप्नों के मोह के प्रति वह सचेत होते हैं।

कुकुरमुत्ता में जहाँ उन्होंने लिखा है,

खाव में डूबा चमकता हो सितारा,

पेट में डंड पेलते चूहे, जहाँ पर लफ्ज प्यारा

यहाँ वह 'देवी' कहानी में कही हुई फाकेमस्ती में परियों के ख़ाव देखने वाली बात दोहराते हैं। यह बात आंशिक रूप में छायावादी कविता और निराला-साहित्य पर लागू होती है; उस हद तक उनका व्यंग्य अपने ऊपर है और सार्थक है। 'देवी' में उन्होंने बारह साल तक मकड़े की तरह शब्दों का जाल बुनने की बात लिखी थी; कुकुरमुत्ता के जवाँ पर लफ़्ज़ प्यारा में उसी शब्दों के जाल बुनने की ओर संकेत है। मोह दिवा-स्वप्नों का ही नहीं, उन स्वप्नों को रूपायित करने वाले शब्द-शिल्प का भी है। निराला इस मोह को तोड़ते हैं। 'देवी' और कुकुरमुत्ता की भाषा में कही आन्तरिक समानता है।

'कुकुरमुत्ता' में प्रच्छन्न व्यंग्य उसकी बड़प्पन की भावना पर भी है। कुकुर-मुत्ता सबको तुच्छ सिद्ध करके स्वयं बड़ा बनता है, यह प्रयत्न अपने में हास्यास्पद है। कुकुरमुत्ता पहाड़ी से सिर उठाकर, 'एँठ कर' बोलता है; बोलने की इस अदा से साबित होता है कि जितना बड़ा वह बन रहा है, उतना बड़ा है नहीं। वालिश्तों से अपनी ऊँचाई नाप कर जब कहता है,

डेढ़ वालिश्त और ऊँचा हूँ चढ़ा

तब 'देवी' कहानी में निराला का अपना नख-शिख-वर्णन याद आ जाता है, "मेरे ग्रीक कट, पाँच फुट साढ़े ग्यारह इंच लम्बे, ज़रूरत से ज्यादा चौड़े और चढ़े मोढ़ों के कसरती बदन को देखकर किसी को आतंक न हुआ।" निराला 'कुकुरमुत्ता' में इसी बड़प्पन के भाव पर हँसते हैं।

ब्रह्म की उपमा ऊर्णनाभि से दी गई है। ऊर्णनाभि अपने भीतर से सृजन करता है, फिर उस सृष्टि को मिटा भी देता है। यही ऊर्णनाभि—लोक-प्रचलित शब्द मकड़े के रूप में—'देवी' में विराजमान है। दुनिया से अलग हटकर, ज्ञान का सारा भंडार अपने भीतर मानकर, जो रूमानी लेखक अपने उद्गारों और अनुभूतियों से साहित्य को सजाने में विश्वास करते हैं, उन पर व्यंग्य है। ब्रह्म की-सी निरपेक्ष सृजनशीलता कुकुरमुत्ता में भी है :

और अपने से उगा मैं,
बिना दाने का चुगा मैं,
कलम मेरा नहीं लगता,
मेरा जीवन आप जगता।

यहाँ निराला ने भाववादी दर्शन और 'छायावादी' धारणाओं पर व्यंग्य किया है। आगे जब कुकुरमुत्ता गुलाब से कहता है—पानी मैं, तू बुलबुला—तब स्वयं को ब्रह्म और गुलाब को माया बताकर वह माया-ब्रह्म सम्बन्धी धारणाओं के प्रति वेदान्त-प्रेमियों को सचेत करता है। 'तुम और मैं' कविता के ब्रह्म-माया सम्बन्ध की अच्छी पैरोडी है यह—पानी मैं, तू बुलबुला।

छायावादी काव्य और हास्य-व्यंग्य-प्रेम परस्पर विरोधी माने जाते हैं। निराला ने 'मतवाला' की टिप्पणियों से लेकर 'सुधा' और 'माधुरी' में अपने आलोचनात्मक लेखों तक निरन्तर हास्य-व्यंग्य-प्रेम का परिचय दिया है। उनकी यह

चित्तवृत्ति देवी, चतुरी घमार, कुल्लीभाट आदि कलात्मक गद्य-रचनाओं में और विकसित होती है। कुरुरमुत्ता जैसी पद्य-रचनाओं में तो है ही, परिमल, अनामिका, गीतिका और बाद की अन्य कविता-पुस्तकों में भी 'गंभीर' भाव-प्रकाशन के साथ यह वृत्ति जहाँ-तहाँ अपना चमत्कार दिखा जाती है। निराला के भाव-बोध की यह विशेषता है; हिंदी के छायावादी काव्य में वह अन्यत्र दुर्लभ है।

ढके हृदय में स्वार्थ लगाए ऊपर चन्दन,

करते समय नदीश-नन्दिनी का अभिनन्दन—

ये पक्तियाँ परिमल की 'रास्ते के फूल से' कविता में हैं; अनामिका की 'दान' कविता में उन्होंने पूजा-पाठ का पाखण्ड रचने वालों के बारे में जो कुछ कहा है, उससे वे तुलनीय हैं।

परिभाषा में एक कविता है 'वदला'। फूल के मधु पर मुग्ध भीरा उससे बातें करता है,

सुनो, अहा फूल,

जबकि यहाँ दम है,

फिर क्या रंजोगम है,

पड़ेगी न धूल,

मैं हिला-झुला झाड़-पोछ दूंगा,

वदले में ज्यादा कभी न लूंगा,

वस, मेरा हक मुझको दे देना,

अपना जो हो, अपना ले लेना।

कुरुरमुत्ता के लहजे की यह पेशगी है। न केवल शैली में भीरे की उक्ति कुरुरमुत्ता के भाषण के समान है, वरन् यथार्थ बोध का स्तर भी उस कविता की याद दिलाता है। प्रेम के सप्तम सोपान पर पहुँचने के वदले फूल की धूल झाड़ने में वह अपनी सारी कमाई खो देता है, रूप और यौवन-बल खोता है, थककर सो जाता है। यौवन और सुख को कल्पना से अधिक भव्य बनाने के वदले निराला उसका अधिक परिचित, यथार्थ रूप चित्रित करते हैं।

'जलद के प्रति' कविता में निराला भीरे वाले लहजे में जलद से बातें करते हैं।

ऐ निर्वन्ध ! —

अन्ध-तम-अगम-अनर्गल-वादल ! —

की मोहक मन्द्र ध्वनि के वदले वह जलद से साधारण बोलचाल की शब्दावली का प्रयोग करते हुए कहते हैं,

भौएँ तान दिवाकर ने जब मू का भूषण जला दिया,

माँ की दशा देखकर तुमने तब विदेश प्रस्थान किया।

वहाँ होशियारी ने तुमको खूब पढ़ाया, वहकाया;

'द' जोड़ ग्रेड बढ़ाया, तुम पर जाल फूट का फैलाया।

‘जल’ से ‘जलद’ कहा, समझाया भेद तुम्हे ऊँचे बैठाल,
 दाएँ बाएँ लगे रहे जिससे तुम भूलो जाती स्याल ।

यहाँ भी भाव-बोध के स्तर की भिन्नता केवल शैली तक सीमित नहीं है; वादल के प्रति कवि के दृष्टिकोण में भिन्नता है। वादल सर्वजयी क्रान्तिकारी योद्धा न होकर परदेस जाने वाला साधारण माँ का बेटा है। परदेस में बड़े बनने, घरवालों को भूल जाने के पर्याप्त ब्यवसर हैं। निराला उन होशियारों पर हँसते हैं जो उसे वहकाते हैं, जल से जलद बनाकर आसमान में उड़ने और घरती को भूल जाने की बात कहते हैं। वह वादल से प्रसन्न होते हैं कि वह आसमान में उड़ने के बाद फिर घरती पर बरसता है, अपना अस्तित्व मिटाकर ‘प्रीति वेलि’ बोता है, जीवन सार्थक करता है।

जो वृत्तियाँ हास्य-व्यंग्य-प्रेम की विरोधी समझी जाती हैं, निराला उनसे हास्य और व्यंग्य का सामंजस्य स्थापित कर लेते हैं, यह उनके भाव-बोध की अन्य विशेषता है। ‘जलद के प्रति’ कविता में पृथ्वी और वादल के प्रति अपनी करुणा और सहानुभूति से वह हास्य-व्यंग्य को मिला देते हैं, कारण यह कि जिससे सहानुभूति है, उसके विरोधियों के प्रति वैसा ही धृणा, उपेक्षा अथवा क्रोध का भाव है। इस तरह करुणा और सहानुभूति से—एक ही कविता में—वह हास्य और व्यंग्य का सामंजस्य स्थापित करते हैं। शिवाजी के पत्र में वीर भावना के साथ जयसिंह के प्रति तीव्र व्यंग्य का सामंजस्य स्थापित किया गया है। अनामिका की ‘दान’ कविता में भिखारी के प्रति करुणा और पाखंडी भक्त के प्रति व्यंग्य का सामंजस्य है। ‘सरोज स्मृति’ में एक ओर दुख की करुण अभिव्यंजना है, दूसरी ओर कविता वापस करने वाले सम्पादकों और ‘कान्यकुब्ज-कुल-कुलाङ्कार’, समाज के ठेकेदारों के प्रति आक्रोश और व्यंग्य है। दोनों में सामंजस्य इसलिए है कि जो आक्रोश के पात्र हैं, वही अंशतः दुख के कारण भी हैं।

जब आदमी बहुत दुःखी होता है, तो कम बोलता है, चुप हो जाता है, कभी-कभी हँसने भी लगता है। ज्यादा क्रोध में वह कभी बात सीधी न कहकर व्यंग्य का सहारा लेता है। निराला-साहित्य में हास्य-व्यंग्य के ये सब रूप मौजूद हैं। अनामिका में एक कविता है ‘सच है’। विरोधियों की निंदा सुनते-सुनते निराला परेशान हो गए हैं, हृदय में जितना क्रोध है, उतना ही दुख है। खुलकर नहीं हँसते; क्रोध और शोक को दबाते हैं और यह दबाव अन्तर्मुखी व्यंग्य के रूप में प्रकट होता है, अन्तर्मुखी इसलिए कि वह आक्रामक होकर व्यंग्य का प्रयोग नहीं करते, रक्षात्मक उद्देश्य से विरोधियों की कही हुई बात, नई भंगिमा से दोहराते हुए, उसकी व्यर्थता सिद्ध करते हैं।

यह सच है—

तुमने जो दिया दान दान वह,
 हिंदी के हित का अभिमान वह,
 जनता का जन-ताका ज्ञान वह,

शेच्चा कल्याण वहें अथच है—

यह सच है। (पृ. ४४)

यहाँ निराला काल्पनिक इच्छापूर्ति का सहारा न लेकर, साहित्य के लिए, अपमान के अनुभव का कलात्मक उपयोग करते हैं। 'वनवेला' में अपमान का यही भाव आक्रामक रूप में व्यक्त होता है, वहिर्मुख व्यंग्य राजनीतिक और साहित्यिक मंच पर तरह-तरह के अभिनय करने वालों को वेध डालता है। प्रयत्न अब भी यही है कि किसी से कुछ न कहें, चुपचाप प्रहार सहते हुए अपने रास्ते आगे बढ़ते जायें। वनवेला उनके आक्रोश प्रकट करने के ढंग से प्रसन्न नहीं है। वह उनके स्पर्श को अपवित्र कहती है क्योंकि उन्होंने अपनी स्थिति की अवहेलना की है।

निराला जितना ही अपने मन का भाव दवाते हैं, उतना ही वह कूट शैली के नजदीक पहुँचते हैं। गीतिका में 'नूपुर चरण रणन' वाली शैली छोड़कर कहते हैं,

चलता तू, थकता तू,
रुक-रुक फिर बकता तू,
कमजोरी दुनिया हो, तो
कह क्या सकता तू ?
जो घुला उसे धो क्यों ?
रे, कुछ न हुआ, तो क्या ?
जग घोका, तो रो क्या ?

(पृ. ५२)

देखने में लगता है, निराला संसार के मिथ्या और सत्य होने की बात कह रहे हैं लेकिन चलने, थकने और रुक-रुककर बकने में एक संघर्षरत, थके हुए मनुष्य—स्वयं निराला—का चित्र है, यह आवागमन की सुपरिचित पीड़ा नहीं है। दुनिया ही ऐसी है, मनुष्य का मूल्य नहीं समझती, तब उससे लड़कर आदमी क्या फल पाएगा ? थकान, उदासी, बेवसी; इनके साथ संसार के प्रति एक व्यंग्यपूर्ण उपेक्षा का भाव। यह कूट शैली नहीं है लेकिन उसके बहुत पास—निराला के स्वतः संभाषण की—शैली है।

अणिमा में कई कविताएँ ऐसी हैं जिनमें निराला ने अपने कूट शैली वाले व्यंग्य का उपयोग किया है। प्रभात और ज्ञान एक ही पाठशाला में पढ़े हुए दो साथी हैं। प्रभात नाम से ही प्रकाश की सूचना मिलती है किन्तु जीवन का अनुभव ऐसा है कि प्रकाश के बदले अँधेरा ज्यादा दिखाई देता है। प्रभात के लिए निराला कहते हैं,

राह बचाता चला, गठी फिर भी
चड़ढी, हो गई उछाह से अनवन।

अनेक उपन्यासों और कहानियों में जो प्रभाकर, दिवाकर आदि नाम धारण किये हुए युवक अवतरित होते हैं, वही निराला यहाँ प्रभात हैं। ज्ञान से कहते हैं, तेरा साथ मिलने पर और कुछ न चाहिए। वह ज्ञान वेदान्त ज्ञान है।

कहा ज्ञान ने, 'फिर तू कैसा प्रभात,
अगर हटाई न हटी वैसी रात ?'

निराला का दुख उनके वेदान्त ज्ञान के लिए चुनौती है। वह कभी ज्ञान को देखते हैं, कभी दुख को, कभी खुद अपने को। आदमी राह बचाता चले, फिर भी कोई आकर चड़्ढी गाँठ ले, यह परिस्थिति की विडंबना है। 'कला के विरह में जोशी-वन्धु' लेख में निराला ने इस परिस्थिति का चित्रण यो किया था, "कभी सोचा था, दलबंदी के दलदल में न फँसूंगा, मार का जवाब प्यार से दूंगा; परंतु 'आपन चेती होय नहि, हरि-चेती तत्काल' की आफत का पहाड़ हरि की इच्छा से मुझी पर टूटा।"

दलबंदी के दलदल से दूर रहने का भाव—अणिमा के 'राह बचाता चला' में; आफत का पहाड़ मुझी पर टूटा—यह भाव नई प्रतीक योजना के साथ यो व्यक्त हुआ—'गठी फिर भी चड़्ढी'। निबंध के पैराग्राफ में आगे जो कुछ लिखा है, उसका सारांश यहाँ दे दिया है—हो गई उछाह से अनबन। निबंध में निराला दूसरों पर ज्यादा हँस रहे हैं; अपनी मुसीबत पर हँसते हैं तो उसमें करुणा का भाव कम है। कविता में करुणा का भाव सघन है; ज्ञान और प्रभात की बातचीत में अपनी दशा पर व्यंग्यपूर्ण मुसकान है। निबंध में प्रसार है, व्यंग्य बहिर्मुख है। कविता में प्रसार की जगह संकोच, बहिर्मुख की जगह व्यंग्य अन्तर्मुखी है। इस तरह निराला की कूट शैली का विकास होता है जिसमें करुणा और हास्य का सामंजस्य है। अगर हटाई न हटी वैसी रात में एक चुनौती, संघर्ष के लिए आह्वान भी है।

अणिमा की उपर्युक्त कविता में जैसे ज्ञान और प्रभात है, वैसे ही 'यह है वाजार' कविता में दुखिया और सुखिया है। दुखिया पति है, सुखिया उसकी व्याहता नहीं, वैठाई हुई स्त्री है। सुखिया की बहुत-सी फर्माइशें हैं; वह उन्हें पूरी नहीं करना चाहता, फिर भी वेवस होकर वाजार चलने को तैयार होता है :

चलने को हुआ जैसे बड़ा समझदार।

सुखिया के दंद-फंद में फँसकर दुखिया कैसे अपना नाम सार्थक करता है, इस पर व्यंग्यपूर्ण हँसी, साथ ही दुखिया के प्रति सहानुभूति।

दुनिया में दीन, ईमान, कविता, कला, नाते, रिश्ते—सब कही-न-कही अर्थ की डोर से बँधे हैं। मनुष्य अपने को विशुद्ध धर्मात्मा समझता है, अपने कलाकार होने का दंभ करता है, निराला इस परिस्थिति पर हँसते हैं किंतु हँसी बहुत संयत है क्योंकि मनुष्य की विवशता—उसके ज्ञान की सीमाएँ देखकर—उनके मन में कही अवसाद का भाव भी उत्पन्न होता है :

चूँकि यहाँ दाना है

इसीलिए दीन है, दीवाना है।

लोग हैं, महफिल हैं,

नरमे हैं, साज है, दिलदार है और दिल है,

शम्मा है, परवाना है,

चूँकि यहाँ दाना है ।

(अणिमा, पृ. १०३)

शैली कुकुरमुत्ता की याद दिलाती है ।

दुनिया से लड़ाई, बचकर निकल जाने के दाँव-पेच, फिर भी सिद्धान्तों के मामले में समझौता न करने का संकल्प; 'सरोज स्मृति' में जिस शरक्षेप और रण-कौशल का चित्रण उन्होंने स्पष्ट विवरणात्मक शैली में किया था, वेला में उसी का चित्रण अब आत्म-संभाषण वाली कूट शैली में करते हैं :

हाथ बचा जा, कटने से माथ बचा जा,

अपने को सदा लचा जा;

सोच न कर मिला अगर कोना । साथ न होना । (पृ. २८)

भय, सतर्कता, संकल्प, व्यंग्यपूर्ण परिस्थिति का बोध—सब बहुत ही संक्षिप्त रूप में—एक साथ । करुणा का भाव प्रबल हो रहा है, हास्य की ध्वनि उसमें डूब-सी गई है ।

आने जाने से पहले, कैसे तुम दहले ? (वेला, पृ. ५२); सारे दावपेच खुले पेचीदगी आने पर (उप., पृ. ६६); मुहोमुह रहे, एक पेड़ पर दो डालों के काँटे जैसे (नये पत्ते, पृ. २७); तबला दोनों हाथ आया हथियार (उप., पृ. ३३); दीठ बँधी, अँघेरा उजाला हुआ, सँधों का ढेला, शकरपाला हुआ (उप., पृ. ३६) आदि कविताओं में हँसी कही ज्यादा खुली हुई, कही करुणा में डूबी हुई, बात करने का ढंग वही कूट शैली का, चित्रण का विषय निराला और बाहर की दुनिया का सम्बन्ध ।

अर्चना में एक गीत है :

वन जाय भले शुक की उक से,

सुख की दुख से अवनी न बनी । (पृ. ६)

वही सुखिया और दुखिया की आपसी अनवन की तसवीर है । इस अनवन पर निराला की हँसी शब्दार्थ से नहीं, शब्दों की ध्वनि से व्यक्त होती है, यथा—

कटती पटती पट जाय तही,

तन की मन से तनती न तनी ।

करुणा और हास्य का मिश्रण अर्चना की कुछ अन्य कविताओं में है, छोड़ दो, न छोड़ो टेढ़े (पृ. ६७); गवना न करा, खाली पैरों रस्ता न चला (पृ. ८४); चंग चढ़ी थी हमारी, तुम्हारी डोर न टूटी, (पृ. २२) इत्यादि ।

इन कविताओं में स्वतः संभाषण की शैली है । निराला कभी-कभी ब्रह्म या माया से इसी शैली में बातें करते हैं मानो उन्हें इसकी चिन्ता न हो कि ब्रह्म उनकी बात समझता है या नहीं अथवा ब्रह्म को साधारण पाठक से ज्यादा समझदार मानते हों, जो बात दूसरे नहीं समझते, उसे वह समझ लेगा, ऐसा सोचते हैं । ज्ञान की गरिमा अथवा भक्ति के आवेश के बदले यहाँ विडंबनापूर्ण परिस्थिति का बोध है । गीतगुंज में—

बुझी दिल की लगी न मेरी

तो क्या तेरी बात बनी ।

चली कोई न चलाई चाल

तो क्या तेरी घात बनी । (पृ. २८)

आराधना के गंभीर गीतों के बीच कहीं कबीर की-सी उलटवाँसी,

ऊँट बैल का साथ हुआ है ।

कुत्ता पकड़े हुए जुआ है । (पृ. ७२)

मानव जहाँ बैल घोड़ा है,

कैसा तन मन का जोड़ा है ? (पृ. ७३)

कहीं शब्दों के साथ खिलवाड़ जो परिस्थिति पर उनकी व्यंग्यपूर्ण हँसी का सूचक है :

हलके-हलके हल के न हुए,

दलके-दलके दलके न हुए,

उफले-उफले फल के न हुए,

वेदाने थे तो दाने क्या ? (पृ. ३०)

कभी-कभी शब्दों के साथ यह खिलवाड़ मन का उल्लास प्रकट करता है जैसे सान्ध्यकाकली की 'ताक कम सिनवारि' अथवा 'वारि वन वनवारि' रचनाओं में किन्तु अणिमा से आराधना तक की कविताओं में इस तरह की शब्द-क्रीड़ा सामान्यतः व्यंग्यपूर्ण हँसी की सूचना देती है और यह हँसी न्यूनाधिक मात्रा में करुणा-मिश्रित होती है ।

'देवी' कहानी में निराला खुद पर, समाज पर हँसते हैं, साथ ही पगली भिखारिन और उसके बच्चे के प्रति मन में गहरी ममता और करुणा का भाव है । 'चतुरी चमार' में निराला दुनिया पर, दो-चार जगह चतुरी पर हँसते हैं, साथ ही चतुरी और उसके परिवार के प्रति उनके मन में गहरा प्यार है, चतुरी के संघर्ष के प्रति आदर और प्रशंसा का भाव है । 'राजा साहब को ठेंगा दिखाया' में वैभव के वे सब उपकरण हैं जिन्हें देखकर निराला अपने दिवास्वप्नों का जाल बुनते थे; किन्तु यहाँ उन्हें ठुकराकर वह भूखे विश्वंभर पर ध्यान केन्द्रित करते हैं । ठेंगा दिखाने में जितनी हँसी है, उससे ज्यादा विश्वंभर के प्रति करुणा और राजा के प्रति आक्रोश है ।

कुल्लीभाट और विल्लेसुर वकरिहा में हँसी के फव्वारे छूटते हैं किन्तु हँसी की चकाचौंध के नीचे वेदना का काला अँधेरा है । कुल्लीभाट में ही निराला ने ससुराल-यात्रा के रोचक प्रसंगों के साथ जीवन के सबसे दुखद अनुभवों का वर्णन किया है । दर्शनशास्त्र, वेदान्त, ब्रह्मज्ञान की कसौटी है दुख । रहस्यवादी कवि संसार को ज्ञान और प्रकाश से जगमगाता देखते हैं । निराला का विचार है कि उन्हें भी ज्योति दिखाई दी थी । महिषादल में साधु के मिलने की चर्चा करते हुए उन्होंने लिखा, "मुझे ज्योति भी दिखी । पहले 'जुही की कली' लिखते वक्त दिखी थी, तब नहीं

समझा था। अबके एक साधु ने पहचान करा दी।” (पृ. ७७-७८)

यह ज्योति-दर्शन सत्य है या प्रवंचना ?

रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने यह ज्योति देखी थी; निराला उसे देखे बिना कैसे रह सकते थे ? कुल्लीभाट लिखते समय निराला के मन में इस ज्योति-दर्शन के प्रति अब भी मोह है, साथ ही रवीन्द्रनाथ की और अपनी परिस्थितियों के भेद पर ध्यान देते हुए वह ज्योति-दर्शन पर हँसते भी है। गर्मी की लू झेलते हुए समुराल-यात्रा के पहले दौर में वह गाँव से स्टेशन जा रहे हैं।

‘बाहर खाई पार करते ही लू का ऐसा झोंका आया कि एक साथ कुंडलिनी जैसे जग गई, जैसे वर-पुत्र पर पड़ी सरस्वती की कृपा-दृष्टि की तारीफ में रवि बाबू ने लिखा है—एके वारे सकल पर्दे घुचिए दाओ तारे। (एक साथ ही उसके कुल पर्दे हटा देती हो।) वह प्रकाश दिखा कि मोह दूर हो गया। लेकिन व्यक्ति-भेद है; रवि बाबू को आराम-कुर्सी पर दिखा, हजरत मूसा को पहाड़ पर, मुझे गलियारे में, लू विरोध करती हुई कह रही थी—“अब ज्ञान हो गया है, घर लौट जाओ।” (पृ. २८)

कुंडलिनी, योग, सहस्रार, वर पुत्र पर सरस्वती की दृष्टि, चारों ओर ज्ञान और आनन्द का प्रकाश, रहस्यवादी कवियों की ‘एक्सटेंसी’, आनन्द में विह्वल होकर उन्मत्त की-सी दशा—निराला सब पर हँसते हैं। सामने है लू; पत्नी और परिवार के अन्य जनो की मृत्यु की स्मृति। वह प्रकाश दिखा कि मोह दूर हो गया। काहे का मोह दूर हुआ ? संसार का मोह या ज्योतिदर्शन का मोह ?

पत्नी की मृत्यु के बाद निराला गंगा किनारे बैठे थे। कुल्ली ने आकर कहा, “मैं जानता हूँ, आप मनोहरा को बहुत चाहते थे। ईश्वर चाह की ही जगह मार देता है, होश कराने के लिए।” (उप., पृ. ७२)

होश आने पर आदमी क्या देखता है ? दुख या आनन्द का प्रकाश ? वेहोशी किस बात में है, दुख को भूलने में या उसके प्रति सजग रहने में ? यदि दुख को भूलना होश की निशानी है तो ईश्वर चाह की जगह मार क्यों देता है ? मार से आदमी दुख पाता है, दुख की चेतना उसे अपने और संसार के प्रति सजग करती है, आनन्द के सागर में डूबने-उतराने के सपने चूर-चूर हो जाते हैं। कुल्लीभाट में निराला अपना दुख देखते हैं, कुल्ली और अछूत बालको का दुख देखते हैं, यही सच्चा ज्ञान है।

विल्लेसुर के लिए निराला ने लिखा : ‘दुःख का मुँह देखते-देखते उसकी डरावनी सूरत को बार-बार चुनौती दे चुके थे। कभी हार नहीं खाई।’ (विल्लेसुर वक्रिहा, पृ. ४७)

अपने जीवन में यह काम निराला ने भी किया। आत्म-प्रवंचना का रूप कोई हो—चाहे आदमी बड़प्पन के सपने देखे, चाहे ज्ञान और प्रकाश के सागर में डूबे—उससे मुक्त होने पर ही मन में यह ताकत पैदा होती है कि दुख की डरावनी सूरत को वह साहस से देखे, उसे चुनौती दे, उससे हारे नहीं। निराला ने इस तरह के

अनुभव अपनी कविता में व्ययान किए हैं। उनकी यह दुःखागुमूति उनके ज्योतिदर्शन से अधिक महत्त्वपूर्ण है।

संघर्ष

निराला दुःख, संघर्ष और मृत्यु के कवि है। जब कड़ी मारें पड़ीं, दिल हिल उठा— सन् '२१ में इस कविता से लेकर सन् '६१ में पत्रोत्कंठित जीवन का विष बुझा हुआ है तक निराला-काव्य में दुःख, संघर्ष और मृत्यु का यह क्रम बराबर चलता रहा है।

मनुष्य और उसके परिवेश का अन्तर्विरोध दुःख का मूल कारण है। इस अन्तर्विरोध का जो स्तर होगा, उससे मिलता-जुलता दुःख का स्तर होगा। अन्तर्विरोध सह्य और सामान्य है तो दुःख भी सह्य और सामान्य होना चाहिए। किन्तु क्या सह्य है, क्या असह्य; यह सहने वाले मन पर भी निर्भर है। मनुष्य और परिवेश का अन्तर्विरोध कितना तीव्र है, यह परिवेश की वस्तुगत विशेषताओं के अलावा तीव्रता अनुभव करनेवाले मन की आत्मगत विशेषताओं पर निर्भर है। निराला का मन साधारण शक्ति वाला औसत मन नहीं है; उसमें सृजनशीलता की अपार क्षमता और कष्ट सहने में अद्भुत दृढ़ता है। जिस परिवेश से वह टकराते हैं, वह भी अपनी जगह से उस से मस होने वाला नहीं, विराट् और व्यापक होने के साथ वह आक्रामक भी है।

'देवी' कहानी में निराला ने अपने और परिवेश के अन्तर्विरोध का बहुत स्पष्ट चित्रण किया है। जो निराला के लिए जीवन है, वह औरों के लिए मृत्यु है। 'इसीलिए मेरी कद्र नहीं हुई। मुझे बराबर पेट के लाले रहे।' इन दो छोटे से वाक्यों में निराला ने अपने दुःख के दो मुख्य कारणों का उल्लेख कर दिया है। कद्र न होना, साहित्य का तिरस्कार, समाज और साहित्य में उनका विरोध—यह एक कारण है। इस विरोध का एक भौतिक परिणाम यह निकलता है कि कवि के जीवन में साधारण सुख-सुविधाओं का अभाव रहा। अन्तर्विरोध का एक पहलू आर्थिक है। साहित्य की दुनिया में रहनेवाले कलाकार को रोटी-कपड़े जैसी क्षुद्र वस्तुओं की चिन्ता न हो, ऐसी बात नहीं है। 'सरोज स्मृति' में उसी अन्तर्विरोध का चित्रण करते हुए निराला ने पुनः आर्थिक पक्ष पर बल दिया है :

धन्ये, मैं पिता निरर्थक था,
कुछ भी तेरे हित न कर सका।

जाना तो अर्थागमोपाय,
 पर रहा सदा संकुचित काय
 लख कर अनर्थ आर्थिक पथ पर
 हारता रहा मैं स्वार्थ समर।
 शुचिते, पहना कर चीनांशुक
 रख सका न तुझे अतः दधिमुख
 क्षीण का न छीना कभी अन्न,
 मैं लख न सका वे दृग विपन्नः
 अपने आँसुओं अतः विवित
 देखे है अपने ही मुख-चित।
 सोचा है नत हो बार-बार—

यह हिन्दी का स्नेहोपहार... (अनामिका, पृ. ११६)

यहाँ निराला ने अन्तर्विरोध के आर्थिक पक्ष पर बल देते हुए उसे हिन्दी में अपने साहित्य के विरोध से जोड़ दिया है। पक्ष दो है—आर्थिक और सांस्कृतिक; उनसे निर्मित इकाई है—निराला का परिवेश।

‘देवी’ कहानी में निराला ने परिवेश से अपने सम्बन्धों के बारे में लिखा है कि वह अपनी समझ में साहित्य को नरक से स्वर्ग बना रहे थे, “इसलिए मेरी दुनिया भी मुझसे दूर होती गई; अब मौत से जैसे दूसरी दुनिया में जाकर मैं उसे लाश की तरह देखता होऊँ।” निराला से जो दुनिया दूर होती गई, वह उनका परिवेश है; वह दुनिया दूर होने के अलावा निराला के लिए मर भी चुकी है। पूँजीवादी-सामन्ती समाज-व्यवस्था में कलाकार के मन में आत्मनिर्वासन और अकेलेपन की भावना इस तरह व्यक्ति और व्यवस्था की टक्कर से, जर्जर रूढ़ियों और नये मूल्यों के संघर्ष से उत्पन्न होती है।

निराला ने लिखा—“अब मौत से जैसे दूसरी दुनिया में जाकर”। परिवेश की अपनी दुनिया है, निराला की अपनी दुनिया। निराला के लिए परिवेश मृत है तो परिवेश के लिए निराला मृत है। निराला और उन जैसे को मृत मानकर उनका मास नोच-नोच कर जिन्होंने खाया है और अपनी दुनिया आवाद की है, वे परिवेश के संरक्षक और कर्णधार हैं। निराला इनके बारे में कहते हैं, “‘दूबर होत नहीं कवहूँ पकवान के विप्र, मसान के कूकर’ की सार्थकता मैंने दूसरे मित्रों में देखी, जिनकी निगाह दूसरों की दुनिया की लाश पर थी। वे पहले फटीचर थे, पर अब अमीर बन गए हैं, दो-मंजिला मकान खड़ा कर लिया है, मोटर पर सैर करते हैं। मुझे देखते हैं, जैसे मेरा-उनका नौकर-मालिक का रिश्ता हो। नक्की स्वरो में कहते हैं—‘हाँ, अच्छा आदमी है; जरा सनकी है।’ फिर बड़े गहरे पैठकर मित्र के साथ हँसते हैं।”

‘देवी’ में, ‘राम की शक्तिपूजा’ में निराला यह हँसी बराबर सुनते हैं, कहीं गहरे पैठकर मित्र हँसते हैं, कहीं अन्धकार में रावण का अट्टहास गूँज उठता है।

‘देवी’ और ‘सरोज स्मृति’ में निराला ने जिस तरह विस्तार से परिवेश का चित्रण किया है, उस तरह अन्यत्र नहीं किया किन्तु कहीं सूक्ष्म, कहीं कुछ अधिक विस्तृत रूप में, वह परिवेश मौजूद अवश्य है। इस परिवेश से निराला की टक्कर उनके दुःख का मूल कारण है।

परिमल में ऐसी रचनाएँ काफी हैं जिनमें वसंत और यौवन की विदाई पर, अपने अथवा देश के सुखद अतीत के वीत जाने पर, जीवन में प्रेम की विफलता अथवा अस्थिरता पर खेद प्रकट किया गया है। यह खेद शोक नहीं बन पाया क्योंकि जिस अन्तर्विरोध से वह उत्पन्न हुआ है, उसका स्तर साधारण है। दीन और भिक्षुक के प्रति निराला की करुणा का स्तर जैसे भावुकता का है, वैसे ही प्रणय-सौन्दर्य की अस्थिरता-विफलता को लेकर उनके खेद का स्तर भी भावुकता का है।

जैसे खेद और शोक—इन दो शब्दों के अर्थ में भेद है, वैसे ही अंग्रेजी के ट्रैजिक और पैथेटिक—इन दो शब्दों के अर्थ में भेद है। दुःख से सम्बन्ध दोनों का है किन्तु जो पैथेटिक है, वह ट्रैजिक नहीं। काव्य की श्रेष्ठता उसके ट्रैजिक होने में है, पैथेटिक होने में नहीं। जहाँ संघर्ष है, परिवेश का विरोध सशक्त है, उससे टक्कर लेने वाले व्यक्ति का मनोबल दृढ़ है, वहाँ उदात्त स्तर पर मानव-करुणा व्यक्त होती है। वही ट्रैजेडी है। शेष सब पैथेटिक है।

‘यमुना के प्रति’ कविता में आकाश-वीणा को भंकारने वाले देवदूतों के गीत सुनकर निराला यमुना से पूछते हैं :

वता, वता, अपने अतीत के
क्या तू भी गाती है गान ?

यह स्तर भावुकता का है। परिमल की ‘आदान-प्रदान’ कविता में अपने अतीत का स्मरण करते हुए निराला गीत गाते हैं और पूछते हैं :

कठिन शृंखला वजा-वजाकर
गाता हूँ अतीत के गान,
भुझ भूले पर उस अतीत का
क्या ऐसा ही होगा ध्यान ? (पृ. ६२)

यह स्तर ट्रैजेडी का है। शृंखला के वजने से कवि के प्रतिरोध, असामान्य विरोधी परिस्थिति में भी उसके गीत गाते रहने की क्षमता का ज्ञान होता है। वर्तमान उसके लिए कारागार के समान है; उस स्थिति में वह सुखद अतीत का स्मरण करता है। दृढ़ मनोबल और धैर्य से परिवेश का सक्रिय विरोध करने पर ट्रैजेडी के स्वर फूटते हैं। इस विरोध में दुःख सहते हुए मनुष्य यदि विजयी होता है तो, यूनानी नाट्य परंपरा के अनुसार, वह भी ट्रैजेडी है; यदि वह परास्त होता है, भीतर में टूटता है, तो वह भी ट्रैजेडी है। प्रश्न यह है कि टूटने वाला मन कितना समर्थ था; जिन परिस्थितियों के दबाव से टूटा है, उनमें कितनी ताकत थी।

जब कड़ी मारें पड़ीं, दिल हिल उठा—दिल हिल उठता है, कड़ी मारों से। निराला का आदर्श है वह वीर जो चारों ओर से प्रहार सहता हुआ चुपचाप अपने

मार्ग पर चला जाता है। उन्हें दृढ़ विश्वास है कि उसे सिद्धि प्राप्त होगी; अपने चारे में भी सोचते हैं कि उन्हें इसी प्रकार सिद्धि मिलेगी अथवा मिल चुकी है। 'अव्यात्म फल' में कड़ी मारें पड़ी पर चूं भी न कर पाए। तो भी मुक्ति की युक्ति से मिलकर भाव खिल गया। 'विफल वासना' (परिभूत, पृ. १३६) में जो पुष्प 'प्रकृति के निर्दय आघातों से' छिन्न हो जाते हैं, वे कुछ कहते नहीं, रोकर रह जाते हैं। कवि (उप., पृ. १७६) 'निर्मम' संसार के सहस्रों बार भेलता है, अपने मुख से मुंह मोड़कर दूसरो को जीवन देता है।

हे महान् ! सोचते हो दुःख-मुक्ति,
शक्ति नवजीवन की।

शक्ति-साधना और दुःख से मुक्ति के संघर्ष का यह सम्बन्ध है।

कवि और क्रांतिकारी योद्धा का एक प्रतीक है निर्झर। इसमें और बादल वाले प्रतीक में अन्तर यह है कि विरोधी शक्तियाँ निर्झर के लिए बहुत प्रबल हैं, सफलता के लिए उसे विकट संघर्ष करना पड़ता है। 'स्वागत' कविता (पृ. १०४) में निराला कहते हैं :

कितने ही विघ्नों का जाल
जटिल, अगम, विस्तृत पथ पर विकराल;
कंटक, कर्म, भय-श्रम निर्मम कितने शूल...

सांकेतिक ढंग से यहाँ परिवेश का बोध कराया गया है; कांटों और कीचड़ से भरी हुई राह भयप्रद है। रास्ते में वन्य पशु और हिंस्र निशाचर हैं, ऊपर से उपल-वृष्टि होती है, ग्रीष्म का ताप और जाड़े की ठिठुरन सहनी होती है। किंतु निर्झर अपनी प्रतिज्ञा पर अटल रहता है; मेहनत से घबराना नहीं है, मेहनत करता है और उसे सफलता मिलती है। कवि की तरह यह निर्झर भी दूसरों को नवजीवन देता है। परिवेश की कटुता और संघर्ष की तीव्रता का चित्रण यहाँ भावबोध के जिस स्तर का परिचय देता है, वह ट्रेजेडी का उदात्त स्तर है। वनवेला पर इसी तरह जब ऊपर से प्रखर उपल-प्रहार होता है, तब वह अपने वृन्त पर नाचती है। वृन्त पर खिलने से पहले संसार का ताप-न्नास होती हुई 'कर्म जीवन के दुस्तर क्लेश' भेद कर ऊपर उठती है। नर्गिस—वनवेला की तरह—बंदनीय है क्योंकि वह घरती के भीतर का अंधकार पार करती हुई आकाश की ओर उठी है।

निराला अपनी सिद्धि का चित्र खींचते हैं :

प्रातः तब द्वार पर,
आया, जननि, नैश अंध पथ पार कर। (गीतिका, पृ. १००)

निर्झर के रास्ते में जो कांटे थे, वे यहाँ भी हैं। उनसे लाभ यह हुआ कि कवि सोया नहीं; जागता रहा। विपत्ति के प्रति सजग होने का भाव; जो दुःख मिला, उससे नया आत्मबोध, संसार के प्रति जागरूकता। उपल यहाँ भी है किन्तु ऊपर से नहीं गिरे, वे पैरों में लगते हैं। धैर्यवान् आत्मविश्वासी कवि को वे उत्पल जैसे लगते हैं। 'स्वागत' कविता में निर्झर को हिंस्र निशाचर परेशान करते थे; गीतिका में

उनकी उपेक्षा करते हुए निराला ने लिखा—

समझ क्या वे सकेंगे भीरु मलिन-मन,

निशाचर तेजहत रहे जो वन्य जन । (पृ. १००)

ये सब उमी परिवेश के प्रतिनिधि हैं जिससे निराला जूझ रहे हैं। यह जूझना भी दो तरह का है। एक जूझना वह जिसमें कवि चुपचाप मार खा लेता है, प्रहारों को अपनी सहनशीलता से व्यर्थ कर देता है, शत्रु को उत्तर अपनी कलात्मक सृजन-शीलता से देता है। दूसरा जूझना वह जिसमें उलटकर वह शत्रु-दल पर आक्रमण करता है।

उच्च नैतिक आदर्श निराला को प्रेरित करते हैं कि वह पहले ढंग से ही जूझें। 'वनवेला' में वह परिवेश की तीखी आलोचना करते हैं, फिर अपने भाव-विस्फोट पर स्वयं लज्जित होते हैं। निराला अपने भावों को दवाने में सफल नहीं हो रहे हैं, नियंत्रण की सीमा तोड़कर भावोद्गार उन्हें व्यथित करते हैं—यह स्थिति वनवेला की वर्जना से स्पष्ट होती है।

भावों को दवाना कितना कठिन है! जाग्रत अवस्था में आदमी उन्हें दवाये भी रहे, स्वप्न में दमन का बाँध टूटने पर आँसू उमड़ ही आएँगे, निराला इस सारी प्रक्रिया से भली-भाँति परिचित है। परिमल में एक कविता है 'स्वप्न-स्मृति' जो यों शुरू होती है :

आँख लगी थी पल-भर,

देखा, नेत्र छलछलाए दो । (पृ. १३४)

लता से टूटे हुए फूलों की तरह, कवि की नैतिक भावना को ठुकराकर सोते समय जब उसका मन बेवस है, तब आँखों में आँसू छलछला आते हैं। तुरन्त जागकर कवि अपना मन टटोलता है, जानना चाहता है, उसको इच्छा के विपरीत आँखों में आँसू आ कैसे गए। मन के भीतर उसे जो दिखाई देता है, उससे बाहर—नैतिक मन के संकल्प—की तुलना करते हुए लिखा है :

भीतर नग्न रूप था घोर दमन का,

बाहर अचल धैर्य था उनके उस दुःखमय जीवन का ;

भीतर ज्वाला धधक रही थी सिन्धु-अनल की

बाहर थी दो वूँदें—पर थी शान्त भाव में निश्चल—

विकल जलधि के जर्जर मर्मस्थल की ।

भीतर दमन, बाहर धैर्य; भीतर अग्नि, बाहर जल; भीतर जलधि की विकलता, बाहर निश्चल शान्त भाव। निराला आँसुओं के धैर्य और शान्त भाव के बारे में जो कुछ कहते हैं, वह उनके मन की नैतिक भावना व्यक्त करता है। जिसे वह दवा रहे हैं, वह मन की विकलता है जो मर्यादा लाँघकर आँखों में आँसू बन गई है।

भावों को दवाए रहने के विकट प्रयत्न के बाद आँखों में जो आँसू आए हैं, वे भावुकता के प्रमाण नहीं, वे घनीभूत शोक की व्यंजना हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में राम धैर्य के अवतार हैं। आकाश और सागर सब-कुछ चंचल और क्षुब्ध हैं,

केवल राम पर्वत की तरह उस अंधकार में अपनी जगह स्थिर हैं। उन राम के पराजित मन से उमड़ते हुए दो आँसू आँखों से नीचे गिर पड़ते हैं। राम की आँखों में आँसू आना कैसी असाधारण घटना है, इसकी ओर हनुमान की प्रतिक्रिया से कवि ने संकेत किया है,

ये अश्रु राम के आते ही मन में विचार,

उद्वेल हो उठा शक्ति-खेल-सागर अपार।

जो मन भीतर से टूट रहा है, वह कितना धैर्यशाली था, यह शक्ति सागर के उद्वेल होने से प्रकट हुआ। इससे तुलनीय है 'सरोज-स्मृति' में निराला के अपने आँसुओं की ओर संकेत :

अपने आँसुओं अंतः विंचित

देखे है अपने ही मुख-चित्र।

ये उस व्यक्ति के आँसू हैं जिसने लिखा था;

खंडित करने को भाग्य अंक

देखा भविष्य के प्रति अशंक—

जिसकी कामना है कि वह अपनी सारी पराजय हिन्दी का स्नेहोपहार मानकर चुपचाप स्वीकार कर ले। इलाहाबाद के रास्ते पर पत्थर तोड़ती हुई मजदूर स्त्री की आँखों में उन्होंने वह मनोबल देखा जो स्वयं उनके पास न था,

देखा मुझे उस दृष्टि से

जो मार खा रोई नहीं। (अना., पृ. ८०)

मार खाए और रोए नहीं, निराला का आदर्श यह है।

नत नयनों में स्थिर दो बल

अविचल उर—(परिमल, पृ. ३४)—यह आदर्श।

गीतिका में जहाँ कहते हैं, भक्ति-नत-नयन में चलूँ अविरत सदा (पृ. ६७), वहाँ उसी आत्म-नियंत्रण के आदर्श के प्रति उनकी श्रद्धा व्यक्त हुई है। वे मैं कहूँ वर्ण—गीतिका का यह गीत, बनवेला, तुलसीदास सरोज-स्मृति, राम की शक्ति-पूजा—इन सभी रचनाओं में एक तत्त्व सामान्य है, मन को नियंत्रित करने का प्रयास। किन्तु मन को नियंत्रित रखने का अर्थ हमेशा चुपचाप मार खाना नहीं होता। राम की शक्ति-साधना रावण को परास्त करने के लिए है।

'सरोज-स्मृति', 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा'—इन तीनों कविताओं में युद्ध का वर्णन है। 'सरोज-स्मृति' में एक 'स्वार्थ समर' है जिसमें कवि हारता है, जिसमें विजयी होना वह बहुत सम्मानप्रद नहीं समझता। दूसरा युद्ध साहित्यिक है जिसमें चारों ओर से प्रहार होते हैं और निराला अपने को महारथी के समान घिरा हुआ पाते हैं। इस युद्ध में वह दूसरो का शरक्षेप और रणकौशल देखते भर हैं, स्वयं प्रहार नहीं करते। किन्तु 'राम की शक्तिपूजा' में राम बार-बार प्रहार करते हैं और उनका प्रयास व्यर्थ जाता है। फिर प्रहार की तैयारी के लिए वह दुर्गा की पूजा करते हैं।

प्रत्येक कविता में निराला कल्पना करते हैं कि युद्ध बंद हो गया है, अब गायद गान्ति का समय आएगा । किंतु वह समय आता नहीं है । 'तुलसीदास' में बाहरी आक्रमणकारियों द्वारा ठाना हुआ युद्ध समाप्त हो गया ; घरती स्वच्छ हुई, आकाश खिल गया लेकिन तुलसीदास अब दूसरे युद्ध की तैयारी में हैं । वह अपने संस्कारों पर विजयी होकर मन साधते हैं और मन को साधने का अर्थ है, विचार-भूमि पर देवताओं और असुरों का युद्ध । गीतिका में निराला ने जिन तेजहत निशाचरों की उपेक्षा की थी, वे 'तुलसीदास' में उपेक्षा के नहीं, दंड के पात्र हैं ।

होगा फिर से दुर्घर्ष समर

जड़ से चेतन का निगिवासर....

जय, इधर ईश, हैं उधर सबल मायाकर ।

ईश—राम—एक ओर ; मायाकर—निशाचर—दूसरी ओर । कविता के आरंभ में एक युद्ध समाप्त हुआ, उसके अंत में दूसरा युद्ध आरंभ हुआ ।

'सरोज-स्मृति' में उन्होंने कल्पना की, युद्ध का चीत्कार समाप्त हुआ ; उनकी साधना सफल हुई यद्यपि धन-सम्मान की दृष्टि से वह परास्त हुए । कविता में प्रहार सहने के अलावा कविता वापस करने वाले संपादकों से लेकर कान्यकुब्ज कुलांकारों तक शत्रुदल पर उन्होंने अनेक बार किए । ये बार व्यर्थ हुए, ऐसा भाव कविता में नहीं है । 'राम की शक्तिपूजा' के आरंभ में युद्ध समाप्त हुआ ; राम सारी स्थिति का विहंगावलोकन करते हुए शक्तिपूजा द्वारा दूसरे युद्ध के लिए तैयार होते हैं । 'तुलसीदास' के अन्त में असुरों पर देवताओं की विजय का मधुर स्वप्न है । काफी विश्वास से, आत्म-विश्वास और प्रसन्नता के साथ निराला यह स्वप्न चित्रित करते हैं किन्तु 'राम की शक्तिपूजा' में ऐसा उल्लास या आत्म-विश्वास कहीं चित्रित नहीं है । शक्ति राम के वदन में लीन हुई और कथा समाप्त ।

राम के विरोधी निशाचर परास्त हो जाएँगे, यह आत्मविश्वास डिगने-सा लगा था । इस विश्वास का स्थान एक नियतिवाद लेता जाता है जिससे मनुष्य टकराता है, घेरा तोड़ नहीं पाता, सिर थामकर बैठ जाता है । 'सरोज-स्मृति' में एक ओर भाग्य के अंक खंडित करने का इरादा है, भविष्य के प्रति अशंक दृष्टि है, दूसरी ओर कविता के अंत में, भाग्य द्वारा स्वयं खंडित होने, अपनी अशंक दृष्टि की तुलना में अदृष्ट के अधिक शक्तिशाली होने का चित्र है :

हो इसी कर्म पर वज्रपात

यदि धर्म, रहे नत सदा माथ

इस पथ पर, मेरे कार्य सकल

हो भ्रष्ट शीत के से शतदल !

कर्मशील मनुष्य और नियति का कभी न समाप्त होनेवाला संघर्ष । मनुष्य कर्म द्वारा इस नियति को बलपूर्वक मोड़कर उसे अपने अनुकूल बनाना चाहता है किन्तु मुड़ने के बदले नियति खुद उसे भीतर से तोड़ देती है । कवि-कर्म पर वज्रपात हो, यह रास्ते में माथा पकड़कर बैठ जाने की स्थिति है । शीत के शतदल की तरह

कर्मी का भ्रष्ट होना मनुष्य की पराजय, नियति की विजय है।

‘सरोज-स्मृति’ को पढ़ने से लगेगा कि यह पराजय का भाव विशेष परिस्थितियों में कन्या की मृत्यु से उत्पन्न हुआ है। कन्या की मृत्यु एक ऐसी घटना है जिसने निराला को परिवेश से अपने सम्बन्धों के बारे में लिखने को विवश किया किन्तु जैसे परिवेश से टक्कर पुरानी है, वैसे ही नियति के सामने पराजित होने का भाव भी पुराना है। ‘सरोज-स्मृति’ से लगभग नौ वर्ष पहले जीवन चिरकालिक क्रंदन—इस गीत में निराला ने कर्म पर वज्रपात वाला वही भाव व्यक्त किया था,

हो मेरी प्रार्थना विफल,

हृदय कमल के जितने दल

मुरझायें, जीवन हो म्लान... (अना., पृ. ६२)

नियति के सामने पराजित होने का यही भाव ‘वनवेला’ की इन पंक्तियों में है :

हो गया व्यर्थ जीवन,

मैं रण में गया हार !

‘राम की शक्तिपूजा’ में दुर्गा की मूर्ति समग्र नभ को आच्छादित किए हुए है। वह नियति का विराट् प्रतीक है। उसी शक्ति के कारण आकाश अंधकार उगलता है, रावण पराजित नहीं होता, राम के सारे अस्त्र-शस्त्र व्यर्थ सिद्ध होते हैं। राम इस नियति से—नियति द्वारा रक्षित रावण से—युद्ध करना चाहते हैं किन्तु मन कहता है, विजय प्राप्त न होगी, विरोधी शक्ति अत्यंत प्रबल है। युद्ध करने का उत्साह और पराजित होने का भय राम के मन को दो विरोधी दिशाओं में खींच रहे हैं।

कल लड़ने को हो रहा विकल वह बार-बार,

असमर्थ मानता मन उद्यत हो हार-हार।

राम विभीषण से अपने इसी भय की बात कहते हैं : मित्रवर, विजय होगी न समर। दुर्गा जब कमल का फूल उठा ले जाती है तब निरंतर विरोध के सामने पराजित होने के विचार से राम के मन में आत्मग्लानि का भाव पैदा होता है। वह स्वयं को धिक्कारते हैं, वैसे ही जैसे ‘सरोज-स्मृति’ और ‘वनवेला’ में निराला अपने जीवन की व्यर्थता पर दुखी होते हैं।

नियति से परास्त होने पर मनुष्य के लिए मृत्यु ही शेष रहती है, नियति पर विजय पाने का अर्थ है मृत्यु पर विजय पाना। जीवन चिरकालिक क्रंदन गीत में नियति से परास्त होने पर निराला ने मृत्यु को वरण करने की इच्छा प्रकट की है :

शून्य सृष्टि में मेरे प्राण

प्राप्त करें शून्यता सृष्टि की,

मेरा जग हो अन्तर्धान।

किन्तु मृत्यु यहाँ जीवन का अन्त नहीं है। निराला को आशा है कि मृत्यु के बाद एक नया जीवन शुरू होगा जिसमें इस जीवन के अन्धकार का अभाव होगा। गीत के अंत में प्रश्न है :

तब भी क्या ऐसे ही तम में
अटकेगा जर्जर स्पंदन ?

इस गीत में निराला की मृत्यु-कामना जीवन-संघर्ष में विजयी होने के लिए नहीं, उस संघर्ष से बच निकलने के लिए है। जिस रचना में उन्होंने अपने वज्र कठोर अन्तर् को झकझोरने की चुनौती दी है, उसी में यह पराजय का भाव भी है जिसकी चरम परिणति है मृत्यु-कामना।

मृत्यु को वरण करने का एक अर्थ और है : जीवित रहना, जीवन-संघर्ष में मृत्यु-जय होना। जो दुर्गा विराट् नियति के रूप में समग्र नभ को आच्छादित किए हुए है, वह मृत्यु-रूपा भी है। स्वामी विवेकानन्द ने लिखा था, केहु नाहि चाय मृत्यु-रूपा एलोकेशी और सत्य तुमि मृत्यु-रूपा काली। निराला ने इसी का अनुवाद किया था,

मृत्यु रूपिणी मुक्त कुन्तला

माँ की नहीं किसी को चाह...

मृत्यु-स्वरूपे माँ, है तू ही

सत्य-स्वरूपा, सत्याधार। (अना., पृ. ११०)

‘राम की शक्तिपूजा’ में राम इन्हीं मृत्यु-स्वरूपा की शक्ति को आत्मसात् करते हैं। यह नियति के सामने पराजय स्वीकार करना नहीं, उसे पराजित करने के लिए उससे उसकी शक्ति छीन लेना है।

निराला इस मृत्युरूपा शक्ति की वंदना करते हैं, उससे दुख दूर करनेवाला पदराग रंजित मरण माँगते हैं :

दे, मैं करूँ वरण

जननि, दुखहरण पदराग रंजित मरण। (गीतिका, पृ. ६७)

यह मृत्यु जीवन का अंत करने के लिए नहीं, संघर्ष में नई शक्ति-प्राप्ति के लिए है। इसलिए यह प्रार्थना है कि भीरुता के पाश छिन्न हों, मार्ग के अवरोध दूर हों, कवि जीवन के प्रलोभन समुपकरण पार करे। संकल्प यह है कि सामने जो शक्ति का अकूल सागर है, उसे कवि पवन के समान धैर्य से पार करेगा।

अणिमा में एक गीत है :

उन चरणों में मुझे दो शरण।

इस जीवन को करो हे मरण। (पृ. १२)

जीवन को मरण में परिवर्तित करने का अर्थ उसे समाप्त करना नहीं, मृत्यु से शक्ति पाकर सफलतापूर्वक जीवित रहना है। इसलिए गीत में आगे कहते हैं :

बोल्नू अल्प, न करूँ जल्पना,

सत्य रहे, मिट जाय कल्पना।

मृत्यु का अर्थ यदि जीवन की समाप्ति है तो कम या अधिक बोलने का प्रश्न ही सामने कैसे आया ? कम या अधिक बोलना तब तक है जब तक जीवन है। अंतिम पंक्तियों में जहाँ सृष्टि से दृष्टि उठने, लोक-आलोक-संतरण करने की बात है, वहाँ जीवन

को समाप्त करने की आकांक्षा नहीं है वरन् विरोधी—गर्हित मूल्यों वाले—परिवेश से निगाह उठाकर नया लोक-आलोक-संतरण करने का भाव है—धीर में ज्यों समीरण करूँगा तरण में जैसे तरण है, वैसे ही यहाँ संतरण ।

शक्ति मृत्युरूपा है, वह मृत्यु की शत्रु भी है। यदि मृत्यु को वरण करने का अर्थ जीवन-संघर्ष में अधिक समर्थ होकर भाग लेना है तो मृत्युरूपा शक्ति मृत्यु की शत्रु भी हुई। स्वामी विवेकानन्द की पंक्तियों का अनुवाद करते हुए निराला ने काली को मृत्यु-स्वरूपा कहा, 'आवाहन' कविता में उन्होंने काली को मृत्यु से पंजा लड़ाने वाली—मृत्यु का पंजा मरोड़ देने वाली—शक्ति कहा :

भैरवी भेरी तेरी झंझा

तभी वजेगी मृत्यु लड़ाएगी जब तुझसे पंजा ।

(परिमल, पृ. १२७)

मृत्यु से लड़ने, उसे पास न फटकने देने का भाव निराला-काव्य में अनेक बार व्यक्त हुआ है ।

पैर उखाड़े रह कजा के, हाथ जब तक चलता है,

वैठने मत दे किसी को, याद तू जब तक न कर ।

(वेला, पृ. ७६)

कजा के पैर उखाड़ दे—जीवन-संघर्ष में विजयी होने के लिए निराला की यह ललकार है। मौत के सामने घुटने टेकने के बदले वह खुद को और दूसरों को लड़ने और मेहनत करने की सलाह देते हैं ।

पथ पर वे मौत न मर,

श्रम कर तू विश्रम-कर । (उप., पृ. ६२)

मृत्यु का वरण करते हुए श्रम करने का ऐसा उत्साह कम ही कवियों में देखा जाता है। श्रम से थककर परिमल की कविता 'विस्मृत भोर' में निराला ने लिखा था :

जहाँ हाथ, केवल श्रम, केवल श्रम,

केवल श्रम, कर्म कठोर...

केवल अन्धकार, करना वन पार

जहाँ केवल श्रम घोर । (पृ. १४०)

माथे का पसीना पोछते हुए मौत से निगाह मिलाकर वेला में निराला फिर हिम्मत से कहते हैं :

विना अमर हुए यहाँ काम न होगा,

विना पसीना आए नाम न होगा । (पृ. ६६)

अमर होने का अर्थ जीवन में मृत्यु को वरण करना है अथवा उससे लड़ना है। अमर होकर किसी अमरावती में निवास करने के बदले उसी संसार में रहकर पसीना बहाना होगा ।

निराला चुपचाप प्रहार सहते हैं, आगे बढ़कर वार भी करते हैं, माथा पकड़कर जमीन पर बैठ जाते हैं लेकिन फिर उठकर खड़े होते हैं, नियति से टकराते हैं, मौत

की तरफ देखते हैं, फिर अपने काम में लग जाते हैं। दुख से मुक्ति पाने के लिए अपने सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश से ऐसा ही निराला का दीर्घकालीन संघर्ष है।

तू कभी न ले दूसरी आड़,

शत्रु को समर जीते पछाड़— (वेला, पृ. ६३)

उनका यह दृप्त विजयाकांक्षी स्वर—परिवेश के कोलाहल के ऊपर—उनकी रचनाओं में अंत तक सुनाई देता है।

अन्तर्द्वन्द्व

कवि का एक संघर्ष परिवेश से, दूसरा अपने मन के भीतर। मन जितना संयत, सधा हुआ होगा, बाहर के संघर्ष में उतना ही समर्थ होगा। निराला अपने मन में जो दुख, क्षोभ और ग्लानि के भाव दबाते हैं, उनमें सबसे विकट है अपमान का भाव। यदि आत्मा अमर है, कवि ने ज्ञान का प्रकाश देखा है, तो अपमान का भाव भी मिथ्या है। किन्तु फँसा माया में हूँ निरुपाय, निराला का मन करुणा और सहानुभूति के कारण ही माया में नहीं फँसा, वह मान-अपमान की भावना के कारण भी माया में फँसा है। इस भावना को वह नियंत्रित रखना चाहते हैं। किंतु वह बार-बार नैतिक मर्यादा तोड़ देती है। निराला व्यथित होते हैं, फिर उस अपमान की ज्वाला को अपने जीवन की प्रेरणा बना लेते हैं। मृत्यु यदि शक्ति है तो ज्वाला, विष, अपमान भी शक्ति हैं।

कण को प्रतीक बनाकर निराला उसके ठुकराए जाने में अपने अपमानित होने का भाव व्यक्त करते हैं। जो ठुकराते हैं, उनके पैरो को कण और कोमल बना देता है।

किन्तु हाय, वे तुम्हे नीच ही है कह जाते। (परिमल, पृ. १४६)
यहाँ कण सब-कुछ चुपचाप सह लेता है क्योंकि उसका लक्ष्य विरज अथवा ब्रह्म को पाना है। 'देवी' कहानी में जिन लोगो की निगाह निराला को पसन्द नहीं, वे उन्हें ऐसे देखते हैं "जैसे मेरा-उनका नौकर-मालिक का रिश्ता हो।" यह निगाह निराला को अपमानित करती है। उन्हें सनकी समझकर वे लोग "गहरे पैठकर मित्र के साथ हँसते हैं।" यह हँसी निराला को अपमानित करती है। अपमान की बातें याद करते हुए निराला इन हँसनेवालो को बहुत कुछ सुना देते हैं, उन्हें सुझाते हैं कि भाव के साथ वे-भाव की पड़ी हो तो सँभाल लीजिएगा। अपमान की भावना तैयारी के बिना ही भाषण देने को मजबूर करती है; नैतिक आदर्श कहता है, ऐसा

भाषण देना अनुचित है। 'वनवेला' में साहित्यकारों और राजनीतिज्ञों के मायाजाल पर भाषण है, मन स्वीकार नहीं करता कि भाषण उचित है। महात्मा गांधी और पंडित जवाहरलाल नेहरू के साथ बातचीत में जगह-जगह यह अपमानित होने का भाव फूट पड़ता है। 'मित्र के प्रति' कविता (अनामिका, पृ. १०) में उन रुढ़िवादियों को उत्तर देते हैं जो आधुनिक कविता को नीरस मानते हुए उसे बंद करने को कहते हैं। 'हिंदी के सुमनों के प्रति' कविता (उप., पृ. ११४) में निराला लोक-प्रसिद्धि पाने वाले कवियों द्वारा स्वयं को अपमानित महसूस करते हुए ब्राह्मण समाज में ज्यों अश्रुत लिखकर अपनी स्थिति की व्याख्या करते हैं। अन्य कविता— 'उक्ति'—में उनके अपमानित होने का रूप अधिक स्पष्ट होता है :

बहु-रस साहित्य विपुल यदि न पड़ा—

मन्द सर्वों ने कहा,

मेरा काव्यानुमान यदि न बढ़ा—

ज्ञान, जहाँ का रहा... (उप., पृ. ११६)

ज्यादा पढ़े-लिखे नहीं हैं, काव्यशास्त्र नहीं जानते, जो लिखते हैं वह नीरस है— साहित्यकारों के समाज से बहिष्कृत होने का भाव निराला के मन में अपमान के कारण है। वह बहिष्कृत रहे हों चाहे न रहे हों, बहिष्कृत होने का भाव उनमें जरूर है और इस भाव के पैदा होने से मन में अपमान की आग सुलग उठती है। 'सरोज-स्मृति' में वह सोचते हैं कि भले ही आज अपमानित हों, कल तो उनका सही मूल्यांकन होगा, तब सरस्वती की कला का रंग सबसे ज्यादा उन्हीं के रूप में निखरेगा —

वाञ्छित उस किस लाञ्छित छवि पर

फेरती स्नेह की कूची भर।

जो छवि वाञ्छित है, वह लाञ्छित भी है। इसी लाञ्छित होने के भाव के बारे में निराला ने 'गीतिका' में लिखा—

लाञ्छना इंधन, हृदय तल जले अनल। (पृ. ६७)

वातावरण में विपाक्त गन्ध है, विपवेलि की गन्ध। एक गन्ध वनवेला की है जो सुगन्ध की सुरा पिलाती है; एक गन्ध उस विपवेलि की है जो उन्मत्त जनों के वातावरण में लहनुहाती है। यह गन्ध निराला का अपमान कर जाती है, कहना चाहिए, सारा वातावरण कवि को अपमानित करने वाला है। अणिमा में गीत है :

मत्त हैं जो प्राण,

जानते हैं कब किसी का मान ?

वेलि विप की फैलकर जो खिल गई,

गन्ध जिसकी हवा के उर मिल गई,

वह बिना समझे हृदय में हिल गई,

कर गई अपमान। (पृ. ५७)

निराला ने माया के बारे में विकल्प प्रस्तुत किया था,

तू किसी वन की विपम विप-वल्लरी

या कि मंद समीर गन्ध-विनोद की ? (परिमल, पृ. ८५)

मंद समीर जो गन्ध ले आती है, उसके बदले 'अणिमा' मे विपवल्लरी की गन्ध है और उसका सम्बन्ध अपमान से है। जयशंकर प्रसाद ने भी बहुत अपमान सहा था; अपमान का विप पीकर उन्होंने जातीय साहित्य को अमर कर दिया :

पिया गरल, पर किया जाति-साहित्य को अमर।

(अणिमा, पृ. २७)

गरल पीकर ही वह जातीय साहित्य को अमर कर सकते थे। जो शक्ति गरल में है, वह अमृत में नहीं। जिसने जाति को अपमानित होते देखा है, अपनी भाषा और साहित्य की हीन दशा से दुखी हुआ है, इस दुख और अपमान का विप पीकर जो साधना में तत्पर हुआ है, वही जातीय साहित्य को अमर कर सकता है।

दुःख के सुख जियो, पियो ज्वाला,

शंकर की स्मर-शर की हाला। (आराधना, पृ. २)

सुखी होने पर सभी जीते रह सकते हैं; प्रशंसा उसकी करनी चाहिए जो दुःख को जीवनीशक्ति में बदल दे। दुःख की ज्वाला पीकर मनुष्य मरने के बदले नया जीवन, नई शक्ति पा सकता है। यह शंकर की हाला है जो मनुष्य की क्षुद्र वासनाओं का नाश करती है। वह स्मर शर की हाला है क्योंकि दुख और अपमान का विप वासनाओं को जिलाता नहीं, मारता है।

दुर्गा मृत्युरूपा है; शिव गरलपायी है। जैसे मृत्यु शक्ति देती है, वैसे ही विप। गीतिका में लिखा :

दे में कहूँ वरण

जननि दुःखहरण पदराग रंजित मरण।

यह मरण शक्ति देने वाला है, वैसे ही अपमान की ज्वाला भी।

लाञ्छना ईधन, हृदय तल जले अनल,

भक्ति-नत-नयन में चलूँ अविरत सबल।

लाञ्छना का ईधन हृदयतल में अनल को निरन्तर प्रज्वलित किए रहता है। भक्ति से आँखें नत करके कवि इस ज्वाला को जीवनीशक्ति बना लेता है। यह भक्ति साधारण वैष्णव भक्ति नहीं, शक्ति के उपासक की भक्ति है जो प्राण-संघात के सिन्धु को पार कर जाना चाहता है। एक ओर प्राण शक्ति का सागर, दूसरी ओर उसे पार कर जाने को इच्छुक कवि। एक ओर आकाश को आच्छादित किए हुए दुर्गा, दूसरी ओर उन्हें आत्मसात् करने वाले राम। दोनों जगह शक्ति का काट शक्ति से होता है। भक्ति-नत नयनों की भक्ति इस तरह की है। शक्ति पूजा का एक रूप है, दुख और अपमान का विप पीकर साहित्य को अमर कर देने की साधना। जयशंकर प्रसाद ने यह विप पिया, निराला ने पिया। गीतिका में जो आग लाञ्छना के ईधन से जलती है, वही आराधना में है। दुख के सुख जियो, पियो ज्वाला — यह ज्वाला वही अपमान की ज्वाला है, गीत की अगली पंक्ति यो

से स्पष्ट हो जाता है :

शशि के लाञ्छन ही सुन्दरतर,
अभिशाप समुत्कल जीवन वर
वाणी कल्याणी अविनश्वर...

निराला यहाँ भी लाञ्छन का स्मरण कर रहे हैं। जो लाञ्छित है, उसे और भी सुन्दर बनना है। सुन्दर बनने के लिए ही ज्वाला को पीना आवश्यक है। 'सरोज-स्मृति' में उन्होंने लिखा था कि जो लाञ्छित है, वह सरस्वती का कृपा-पात्र है किन्तु कविता के अन्त में कवि-कर्म पर वज्रपात करके निराला ने लाञ्छित कवि को सुन्दर बनाने की प्रक्रिया समाप्त कर दी थी। सत्रह साल बाद लाञ्छित को सुन्दर ही नहीं, सुन्दरतर बनाने के लिए उन्होंने फिर प्रक्रिया आरंभ की :

दुख के सुख जियो, पियो ज्वाला,
शंकर की स्मर शर की हाला।

ज्वाला पीकर जीवित रहना आसान काम नहीं। विष जब हज़म नहीं होता तब शरीर को भस्म करने लगता है।

मास-मास दिन-दिन प्रतिपल
उगल रहे हो गरल-अनल,
जलता यह जीवन असफल।

(‘पतनोन्मुख’, परिमल, पृ. ३६)

यहाँ असफल जीवन जल रहा है, जलन से नई शक्ति नहीं मिल रही। यह जलन प्रतिपल है, बहुत दिनों तक है। लगता है, विष से दग्ध शरीर-विटप की डालों से पल्लव-प्राण झरने ही वाले हैं। विष पीकर अमर बनना निराला के लिए सुखद कल्पना नहीं है; उस विष की जलन का अनुभव उन्होंने किया है, उससे शक्ति पाकर उन्होंने साहित्य रचा है। यह संघर्ष बड़ा विकट है और उसके दौरान अनेक बार उन्होंने मृगमरीचिका से जलन को शान्त करने का प्रयास किया है।

परिमल की ‘स्मृति-चुम्बन’ रचना में यौवन-वन की कोई शकुन्तला अपने चुम्बन से उनके जीवन का प्याला भर जाती है। कवि का मन है दग्ध मरुस्थल; युवती है शरद की चाँदनी के समान—शारदीय चंद्रिका-सी दग्ध मरु के लिए। जलन से शक्ति पाने के बदले निराला उसे कल्पना की चाँदनी से ढँक देते हैं। ‘मित्र के प्रति’ कविता (अनामिका, पृ. १०) में नई कविता के प्रतीक के रूप में लू और धूप से झुलसी हुई भूमि का चित्रण करते हैं। आठ पहर हहर-हहर गरम हवा चलती है, सूर्य के ताप से ताल सूख जाते हैं, हरे-भरे वृक्ष झुलसकर रुख हो जाते हैं। यह सब ताप-त्रास व्यर्थ नहीं है क्योंकि :

इसी ज्वाल में लहरे
हरे ठौर ठौर।

किन्तु यह हरियाली वर्षा की है, जलन यहाँ शक्ति नहीं बनी। ग्रीष्म की सार्थकता यह है कि उससे वर्षा होती है किन्तु ग्रीष्म अपने में सार्थक नहीं, शक्ति का कारण

नहीं। अनामिका की अन्य रचना 'उक्ति' में ताप का भाव वैसा ही प्रबल है, वैसे ही ताप की सार्थकता आकाश पर बादलों के छा जाने में है। किन्तु यहाँ जलन प्रतीक की सीमाएँ लाँघकर सीधे कवि-जीवन में दिखाई देती है :

जला है जीवन यह आतप मे दीर्घकाल;

सूखी भूमि, सूखे तरु, सूखे सिक्त आलवाल । (पृ. ६०)

अर्चना में निराला सावन के बादलों को याद करते हुए शक्ति की देवी से मृत्यु और ताप का वरदान न माँगकर उससे ताप शीतल करने को कहते हैं :

दाव-दहन की श्रावण, वरुणा । (पृ. १०)

सावन में वरुणा जैसे जल से भर जाती है, वैसे ही शक्ति की देवी अपनी करुणा से निराला का अन्तर्दाह शीतल कर देगी। जल से भरी हुई वरुणा सान्ध्यकाकली में कलकल करता हुआ सरोवर बन जाती है; नीचे है वही दग्ध मरुस्थल : विकच मनोमरु पर सर कलकल । (पृ. ६०) निराला कल्पना करते हैं कि भक्ति का सरोवर उनके मन-मरुस्थल पर लहरा रहा है। मरुस्थल है सत्य, उस पर लहराता हुआ सरोवर है मरीचिका ।

ज्वाला को शक्ति बनाने का आत्म-संघर्ष एक दिन में समाप्त नहीं होता। जीवन चिरकालिक क्रन्दन की तरह वह भी अभ्युदय से अवसान तक चलता रहता है। निराला अनेक कल्पनाओं से मन वहलाते हैं, फिर होश आने पर कहते हैं :

दुःख के सुख जियो पियो ज्वाला !

परिमल की 'स्मृति-चुस्वन' कविता में यौवन-वन की शकुन्तला शरद की चाँदनी की तरह दग्ध मरुस्थल को शीतल करती है; परिमल की 'कवि' शीर्षक रचना में निराला दग्ध मरुस्थल से ही दाह लेकर उससे शक्ति पाने और उस शक्ति को काव्य में ढालने का दर्शन प्रस्तुत करते हैं।

हे महान् ! सोचते हो दुःख मुक्ति,

शक्ति नव जीवन की ।

सूख जाता हृदय तब,

ज्वालाएँ नित्य नव उमड़ती—

उस अनल कुण्ड की

वाह्य रस-रूप राग

आहृति ही होते है,

भूर्त नव जीवन के रूप तब निकलते

प्राणों के प्राण—

अभिधान शत वर्षों के—

हार्दिक आह्वान जहाँ आता है अखिल लोक

शोकातुर, पाता जीवन-विधान । (पृ. १८०)

हृदय से ज्वालाएँ उमड़ती हैं तब वाह्य रस-रूप-राग उनमें भस्म हो जाते हैं। यही स्मर-शर की हाला है, वह हृदय में स्मर के शर के समान नहीं लगती, वह

स्मर के लिए शर के समान है, उसका नाश करने वाली है। आराधना में निराला ने दुख के सुख जीने, ज्वाला पीने की जो बात लिखी, उसे वीज रूप में नहीं, काफी विस्तार से वह वर्षों पहले परिमल में कह चुके थे ! जिस अनल-कुण्ड में रस-रूप-राग की आहुति पड़ती है, उसी से नये जीवन के रूप निकलते हैं, यही रूप देखकर शोकातुर जनों को जीवन का नया विधान मिलता है। दुख से मुक्ति तब नहीं मिलती जब मरुस्थल पर शरद की चाँदनी छा जाती है, मुक्ति तब मिलती है जब दुख की ज्वाला ही रूप-रस-राग को भस्म करके नया शक्ति-तत्त्व बन जाती है।

अनामिका मे एक गीत है 'मरण-दृश्य'। मृत्यु की देवी कहती है :

मुक्ति हूँ मैं, मृत्यु मे

आई हुई न डरो ! (पृ. १३६)

यह उसी तरह की मुक्ति है जिस तरह की 'कवि' में है। 'मरण-दृश्य' में शक्ति ने जो स्नेह-चुम्बन दिए थे, वे गरल के प्याले बन गए हैं, वह कवि से उन्हीं को पीने का आग्रह करती है। ये गरल के प्याले दुख के प्याले हैं, यह सन्दर्भ से स्पष्ट हो जाता है। शक्ति ने कवि को जो नई निधि ला दी है, वह 'दुख की विधि' है। कल्पना के आकाश में उड़ने के बदले अब वह जलधि-जीवन में तैरता है। यह जलधि जीवन दुख का जलधि भी है। दुख-मुक्ति का मार्ग शक्ति-साधना का मार्ग है।

बेला में एक गीत है :

फूलों के कुल काँटे, दल, बल।

कवलित जीवन की कला अकल। (पृ. २६)

यहाँ विप, असगुन और सोच है, काँटे हैं, कलाकार की रचनात्मक क्षमता का विनाश है किन्तु जिस ताप ने सबको झुलस दिया है, वह अपने में शक्ति है। जो कला ताप में कवलित हो गई है, वह इस शक्ति से फिर विकसित होती है।

पल्लव-ज्वाला उर की पाली,

सुर की वाणी फूटी उत्कल।

वाणी फूटने का कारण वह ज्वाला है जो उर में पाली गई थी। अर्चना में गीत है :

दीप जलता रहा, हवा चलती रही...

काल खलता रहा, कला फलती रही। (पृ. १६)

दीप के जलने और काल के खलने में वही ज्वाला पीने का भाव है; यही साधना है जिससे कला सफल होती है।

एक संघर्ष बाहर संसार में, एक संघर्ष मन के भीतर। दोनों संघर्ष एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। निराला की जलन का सम्बन्ध उस परिवेश से है जो उनके साहित्य का तिरस्कार करता है, उनकी सामाजिक स्थिति पर हँसता है। दुख और अपमान की ज्वालाएँ इसी से फूटकर निराला के मन-मरुस्थल को दग्ध करती हैं। उन ज्वालाओं को पीकर उसी परिवेश से जूझने के लिए वह शक्ति संचय करते हैं। अकसर वह इस परिवेश को कारागार के रूप में चित्रित करते हैं।

गहन है यह अन्ध कारा,

स्वार्थ के अवगुंठनों से हुआ है लुंठन हमारा ।

(अणिमा, पृ. ६५)

अध्यात्मवादियों के लिए यह संसार कारागार है, मनुष्य की देह कारागार है जिसमें आत्मा बन्दी है। निराला इस आशय से संसार को कारागार नहीं कह रहे हैं। संसार कारागार इसलिए है कि यहाँ मनुष्य आपस में मिलकर मनुष्य की तरह नहीं रहते, स्वार्थ के कारण सब एक-दूसरे से जुदा हैं।

बोलते हैं लोग ज्यों मुंह फेरकर—

स्वार्थों में बँधे हुए मनुष्य निराला को गैर समझते हैं, वही 'देवी' कहानी वाला भाव—गहरे पैठकर मित्र के साथ हँसते हैं। संसार कारागार लोगों के इस व्यवहार के कारण है।

प्रसाद के सम्बन्ध में इसी कारागार को याद करते हुए निराला ने लिखा—
अन्धकार कारा यह, बन्दी हुए मुक्ति घन। इन्हीं प्रसाद ने गरल पिया और जातीय साहित्य को अमर किया। संसार के कारागार होने, कवि के गरल पीकर साहित्य को अमर करने में यह सम्बन्ध है। जिस संसार में रहते हुए कवि को लगता है कि वह कारागार में है, उसी के उत्पीड़न से उसे लगता है कि वह विष पी रहा है।

बेला और अर्चना के अनेक गीतों में वह इस कारागार के अंधकार को दूर करने के लिए देवता से प्रकाश देने की प्रार्थना करते हैं। कही प्रकाश की आशा है, कहीं केवल दुर्भेद्य अंधकार का चित्रण है। प्रत्येक स्थिति में एक बात स्पष्ट होती है कि निराला अपने परिवेश में स्वयं को अकेला पाते हैं। वह वंदीगृह में है तो अकेले हैं, उससे बाहर हैं तो अकेले हैं।

बाहर मैं कर दिया गया हूँ।

भीतर पर, भर दिया गया हूँ। (बेला, पृ. ५१)

समाज से निकाले जाने का भाव है—ब्राह्मण समाज में ज्यों अछूत की तरह। आत्म-निर्वासन से जो कष्ट होता है, उसे दूर करने का उपाय है, अध्यात्मज्ञान की प्राप्ति। अन्य परिस्थितियों में जैसे यह ज्ञान साथ नहीं देता, वैसे ही आत्म-निर्वासन और अकेलेपन का कष्ट अध्यात्मज्ञान की कल्पना से दूर नहीं होता।

मैं अकेला;

देखता हूँ, आ रही

मेरे दिवस की सान्ध्य बेला। (अणिमा, पृ. २०)

यह अकेलापन बुढ़ापा आने के कारण ही नहीं पैदा हुआ। एक मेला है जो निराला से दूर हटता जा रहा है, वैसे ही जैसे लोग मुंह फेरकर बोलते हैं। अकेलापन तब और बढ़ जाता है जब अध्यात्मज्ञान वाला सहारा भी छूट जाता है। जीवन के बहुत से नदी-नाले पार करने के बाद हँस रहा यह देख, कोई नहीं भेला। मेला का अर्थ स्वयं निराला ने लिखा, 'पुराने ढंग की नाव'। यह पुराने ढंग की नाव

अध्यात्मज्ञान की है। उस ज्ञान की कल्पना से वह बहुत खेले थे, इसीलिए उसे गायब होते देखकर उन्हें हँसी आती है। यह सान्ध्य बेला है, जब रवि अस्त हुआ और ज्योति के पत्र पर राम-रावण का अपराजेय समर लिखा हुआ रह गया।

सान्ध्य बेला के बाद रात आती है। कारागार में अन्धकार और सघन हो जाता है।

इस गगन में नहीं दिनकर,

नहीं शशधर, नहीं तारा। (अणिमा, पृ. ६५)

यह आकाश उस संसार के ऊपर छाया हुआ है जिसमें लोग मुँह फेरकर बोलते हैं। चन्द्र-ताराहीन अमानिशा का यह आकाश सघन अन्धकार उगलने ही वाला है। आस-पास कहीं गरजता हुआ समुद्र भी होगा :

कल्पना का ही अपार समुद्र यह,

गरजता है घेरकर तनु, रुद्र यह,

कुछ नहीं आता समझ में,

कहाँ है श्यामल किनारा।

पर्वत के नीचे राम अकेले हैं। आस-पास वानर और मित्रगण नहीं हैं, न लक्ष्मण है, न आकाश में छल्लांग मारने वाले महावीर। पट्चक्रों को पार करके सहस्रार तक पहुँचने वाला राम का मन नहीं है। ज्योतिहीन प्रगाढ़ अन्धकार, रुद्र के समान गजरने वाला सागर और कवि का यह विनीत, सरल भाव—कुछ नहीं आता समझ में, कहीं है श्यामल किनारा। यह लिखने के लिए काफी साहस चाहिए।

‘राम की शक्तिपूजा’ में अंधकार उगलते हुए आकाश और गरजते हुए सागर के बीच अपने में खोए हुए राम के माध्यम से निराला आत्म-निर्वासन की भावदशा-का चित्रण करते हैं। यहाँ परिवेश विभाजित है। एक भाग में आकाश, समुद्र, शिव, काली, रावण और राक्षस-सेना हैं, दूसरे भाग में लक्ष्मण, महावीर, जाम्बवान, सुग्रीव और वानर-सेना हैं। पहला भाग राम के त्रास का कारण है; दूसरा भाग राम का सहायक है किन्तु उससे घिरे होने पर भी राम अपने में खोए हुए हैं; सीता से प्रथम मिलन और जीवन की अनेक पराजयों की स्मृति में डूबे हुए हैं। कल्पना की आँखों से निराला जितना साफ पहले भाग को—विरोधी परिवेश को—देखते हैं, उतना साफ दूसरे भाग—अनुकूल परिवेश—को नहीं। परिवेश से टकराकर बार-बार हारने से जो भय मन में पैदा हुआ है, वह निर्वासित मन का त्रास है। इस त्रास को दूर करने के लिए शक्तिपूजा है जिसमें मुख्य अद्यवसाय राम का है और आन्तरिक है। अणिमा के अनेक गीतों में परिवेश का वह दूसरा—अनुकूल—भाग गायब हो गया है, केवल पहला प्रतिकूल भाग बचा है। इस भाग में चन्द्र-तारा-हीन आकाश है, गरजता सागर है और मनुष्य हैं जो मुँह फेरकर बोलते हैं।

अर्चना में यह त्रास का भाव और भी स्पष्ट रूप में अंकित हुआ है :

शिशिर की शर्वरी*

हिंस्र पशुओं भरी ।

ऐसी दशा विश्व की विमल लोचनों

देखी, जगा त्रास, हृदय संकोचनों

कांपा कि नाची निराशा दिगम्बरी । (पृ. ११)

विश्व की दशा देखकर निराशा नाच उठती है — नाचे उस पर श्यामा की कल्पना पर व्यंग्य-सा करते हुए । 'राम की शक्तिपूजा' में दुर्गा आकाश को आच्छादित किए हैं, यहाँ आकाशव्यापी निराशा है, दिगम्बरी बनकर शिव और काली का स्थान मानो उसने पा लिया हो । किन्तु निराला कल्पना करते हैं कि माता ने किरण-हाथ बढ़ाकर उन्हें भय से मुक्त कर दिया । फिर कल्पना की चाँदनी को बलपूर्वक मिटाकर निराला उस वन पर ध्यान केन्द्रित करते हैं जिसमें शिशिर की शर्वरी वाले वन्य पशु भरे हुए हैं ।

निविड़ विपिन, पथ अराल;

भरे हिंस्र जन्तु व्याल । (उप., पृ. ४०)

यहाँ प्रकाश देने वाली किरण का पता नहीं है । दुर्निवार रूप से अंधकार बढ़ता आता है । जलाशय का नाम नहीं, कहीं कोई देवालय भी नहीं । जनशून्य इस अरण्य में—

जगता है केवल भय

केवल छाया विशाल ।

समुद्र के किनारे राम के पास पर्वत पर जो एक मशाल जल रही थी, वह भी यहाँ बुझ गई है ।

अंधकार के दृढ़ कर

बँधा जा रहा जर्जर

तन उन्मीलन निःस्वर,

मन्द्र चरण मरण-ताल ।

यह निराला का मृत्यु-दर्शन है, आत्म-निर्वासन और त्रास की चरम परिणति ।

समुद्र का गर्जन छूटा जा रहा था । घन तम से आवृत घरणी है—(अर्चना, पृ. ५१) इस गीत में अन्धकार है, वन में चिघरते हुए हाथी है और गरजता हुआ समुद्र है, 'राम की शक्तिपूजा' की शब्द-योजना की याद दिलाता हुआ :

शत संहत आवर्त-विवर्तों

जल पछाड़ खाता है पत्तों,

उठते हैं पहाड़, फिर गतों

बँसते हैं, मारण-रजनी है ।

त्रास के प्रतीक अनेक हैं, कहीं आकाश और समुद्र, कहीं वन और हिंस्र पशु, कहीं

* 'अर्चना' में पाठ है 'शिविर की शर्वरी' । मेरी समझ में शिशिर की जगह शिविर छप गया है ।

ये सब मिले हुए। जो एक है और नहीं बदलता, वह है त्रास का भाव जो परिवेश से टकराने और बार-बार पराजित होने से पैदा हुआ है।

निराला ने ज्वाला पीकर जो शक्ति अर्जित की थी वह नष्ट नहीं हुई। जीवन और मृत्यु की संघि रेखा पर खड़े हुए वह जो कुछ देखते-सुनते हैं, उसे गीत में लिखते जाते हैं। यह निःसंग दृष्टि उन्हें उस शक्ति से ही मिली है। निराला जंगल में हाथियों की चिंघाड़ के साथ रात में किसी बालक का रोना सुनकर दुखी होते हैं :

रोता है बालक निष्कारण। (उप.)

हृदय में करुणा का स्रोत सूखा नहीं है।

मृत्यु

निराला ने मृत्यु पर बहुत लिखा है और आरंभ से ही लिखा है। कहीं मृत्यु का भय है, यह भय कि दुनिया में कुछ किये बिना ही चल देना पड़े। उस भय के साथ यह आशा है कि अभी मृत्यु न आएगी, यह तो जीवन का आरंभ ही है।

मेरे जीवन का यह है जब प्रथम चरण,

इसमें कहाँ मृत्यु

है जीवन ही जीवन ('ध्वनि', परिमल, पृ. १०५)

वह आशा करते हैं कि मृत्यु के बाद नया जीवन आरंभ होगा, ब्रह्म अथवा शक्ति के दर्शन से सारा त्रास दूर हो जायगा। ('परलोक', उप., पृ. ५६) कभी शक्ति की देवी को जीवन और मृत्यु दोनों से समन्वित मानकर उसकी वंदना करते हैं, कभी देवी को मृत्यु-रूपा मानकर उसके सौन्दर्य का बखान करते हैं। कहीं मृत्यु से जीवन को भस्म होता हुआ देखते हैं, कभी मृत्यु को वरण करके नयी शक्ति प्राप्त करने की बात सोचते हैं। मृत्यु एक लंबी रात है जिसमें शक्ति या ब्रह्म का प्रकाश सहारा देगा। दुख की रात प्रकाश में न बदल जायगी, केवल दुख सहने लायक हो जायगा। पावन करो नयन (गीतिका, पृ. ६)—इस गीत में जो किरण दिन में सारे संसार को प्रकाशित करती है, दुःखनिशा में वह कवि के स्वप्न की सुघर जागृति बनकर उसे सान्त्वना देगी।

प्रतिद्वंद्वी रूप में मृत्यु अटल है; उससे निपटने के पैतरे अलग-अलग हैं।

वेदना बनी :

मेरी अबनी। (अर्चना, पृ. ४२)

जो धरती अपने अन्तर में फूलों की गन्ध छिपाये थी, चेतना का मूलाधार थी, वह

अब कांटों से भर गई है। निराला का दुःखी मन पुकारता है—करुणामयी, आकर उबारी।

समय की गति बहुत धीमी है, उतना ही गहरा पीड़ा का बोध है :

ये दुःख के दिन

काटे हैं जिसने

गिन-गिन कर

पल-छिन, तिन तिन (उप., पृ. ६२)

आँसुओं का हार पिरोया है। आशा है, दुःखनिशा में प्रियतम को हार पहनाकर उसका मुँह देखेंगे।

‘वेला’ में गजल है :

मुसीबत में कटे हैं दिन, मुसीबत में कटी रातें...

जो हस्ती से हुए हैं पस्त समझे हैं वही क्या है,

गुजरती जिन्दगी के साथ हरकत से भरी बातें। (पृ. ६९)

जीवन की समाप्ति का नाम ही मृत्यु नहीं है; जो दुःख मनुष्य प्रतिदिन, प्रतिक्षण सहता है, वह भी मृत्यु है। यह दुःख मनुष्य को पस्त और बेवस कर देता है, संसार को देखने-पहचानने की शक्ति शिथिल हो जाती है, सामने के दृश्य दुःस्वप्न की तरह मन पर छा जाते हैं।

‘राम की शक्तिपूजा’ में परास्त सेना शिविर की ओर लौटती है। मान लीजिए, यह सेना परास्त होने के साथ अपने सेनापति का शव लिये वापस आ रही है। निराला के मन में ज्योति के पत्र पर राम-रावण के अपराजेय समर का जो चित्र लिखा हुआ था, वह एक शवयात्रा देखकर इस तरह दुःस्वप्न में परिवर्तित होता है :

धूसर सान्ध्य समय विपमय भरता है क्रन्दन;
अन्तरिक्ष से झरता है निस्तल अभिनन्दन
नैसर्गिक आत्माओं का; प्रशमित नारी-नर
चले आ रहे हैं अरथी के साथ मार्ग पर
चरण मंद; भाषा के जैसे अश्रुभार रथ,
स्रस्त वेश, दिग्देश-ज्ञान-गत, शिरश्चरण-श्लथ,
मुक्तिवर्ग नागरिक, सर्ग देश के भाव के,
मुँदे हुए आश्वासन, स्वसन विसर्ग स्त्राव के,
हृदयोच्छ्वसित वाष्प से होकर प्रहत निरन्तर
ऊर्ध्व और अधप्रशमन और क्षोभ के है स्वर।

‘राम की शक्तिपूजा’ की शब्द-योजना की प्रतिध्वनि यहाँ स्पष्ट सुनी जा सकती है : प्रशमित है वातावरण — प्रशमित नारी-नर; श्लथ धनु गुण — शिरश्चरण श्लथ; कटिबन्ध स्रस्त — स्रस्त वेश; खो रहा दिशा का ज्ञान — दिग्देश-ज्ञानगत; स्वर रुधिर स्त्राव — विसर्गस्त्राव, इत्यादि। शब्द-योजना की प्रतिध्वनि इस बात का

प्रमाण है कि इलाहाबाद में आर. एम. पंडित की शवयात्रा देखकर निराला जब उस दृश्य का वर्णन कर रहे थे, तब उनके मन में 'राम की शक्तिपूजा' की पदयोजना घुमड़ रही थी। वह उस शब्द-योजना की प्रतिध्वनि सुन रहे थे; मध्या मग्न शवयात्रा का दृश्य 'राम की शक्तिपूजा' के दृश्य से घुल-मिल गया। पराजित सेना की यात्रा शवयात्रा बन गई। राम ने जो शक्ति-साधना की, वह मानो व्यर्थ हो गई।

घने वरगदों की कतार, पर फड़काते गग,
आँखें मूँद लेने के लिए विकल सारा जग।

(नये पत्ते, पृ. ८२)

सारा संसार ही मृत्यु का ग्राम बना हुआ मालूम होता है। निराला संज्ञाशून्य-मे, स्वप्न में चलते हुए मनुष्य की तरह मारा दृश्य देखते हैं। फिर जुलूस के साथ चलने वाली जनता के जोरदार नारे उनके स्वप्नस्थ मन को झकझोरकर जगा देते हैं। लोग उतने अस्त-ध्वस्त नहीं हैं जितने वे निराला को दिगाई देते हैं। होश में आने पर सारा दृश्य यथार्थ रूप में दिगाई देने लगता है। दूर-दूर से यात्री गंगा-स्नान को आए हैं, यह किना है, काम रात्म करके वहाँ से मजदूर निकले हैं, पुल के पार बाईं तरफ से स्टेशन में लगा हुआ रास्ता गंगा के बाँध को गया है। रास्ता छोड़कर अब जुलूस रेत पर चल रहा है। चिता मजाई गई, नारे कृन्ध पूरे हुए, चिता जल उठी, यह एक वीर की चिता है जो देश के लिए लड़ा था। निराला पूरे होश में चिता को देखते हैं :

लहक रही है अपराजेय वीर को नेकर।

अर्द्ध-संज्ञाशून्य होकर अरथी के साथ चलना, फिर पूर्ण संज्ञा प्राप्त करके गेप कृत्य देखना—होश और बेहोशी का यह नाटक निराला की अनेक कविताओं में, उनके जीवन में बहुत दिनों तक हुआ। मानो बहुत दिनों तक मृत्यु उनके साथ आँख-मिचौनी खेलती रही हो।

एक गीत में लिखा था : निशितम डाल मोन मेरा खग। (गीतिका, पृ. ४५) अंधकार की डाल पर निराला का मन-पंछी चुपचाप बैठा हुआ है। यह संज्ञाहीनता की दशा है। फिर वह उड़ता है और अपने संगीत में संसार की रंगों को रँग देता है। यह संज्ञा प्राप्त करने की दशा है। संज्ञाहीनता में कवि स्वयं को ही अशक्त और निस्तेज नहीं देखता, मारा संसार उसे मृत्यु-गस्त्र जान पड़ता है। जिस संसार की रंगों को उसका संगीत रँग देता है, वह प्रसुप्त है; जिस निशितम डाल पर खग बैठा है, वह प्रसुप्त संसार की प्रतीक है। शवयात्रा वाली कविता में घने वरगदों के भीतर कहीं पक्षी पर फड़काकर रह जाते हैं; लगता है, सारा जग आँखें मूँद लेने को है।

एक गीत में देश के लिए लिखा :

शक्तिहीन तन निश्चल,
रहित रक्त से रग-रग। (गीतिका, पृ. ८६)

निराला को अपनी रंगें रक्तहीन मालूम होती हैं, अपना शरीर शक्तिहीन जान पड़ता है। यह अर्द्ध-संज्ञा-शून्यता की दशा वह देश पर आरोपित करते हैं।

एक पत्र में उन्होंने लिखा था, “जिगर लिखते हैं, ठीक; मैं भी लिखूंगा। अभी आकाश ताका करता हूँ।” (‘निराला की साहित्य साधना’, प्रथम खंड, पृ. ३६७)

दुख में वेसुध होकर मनुष्य कैसे आकाश देखता है, निराला अपने साहित्यिक जीवन के आरंभ में पहचान चुके थे। ‘परिमल’ की एक कविता में कण के बहाने लिखा था :

ताक रहे आकाश,

बीत गए कितने दिन—कितने मास ! (पृ. १४६)

‘देवी’ कहानी की पगली भिखारिन घूप और लू में किसी पेड़ की छाँह या खाली बरामदे में बैठी हुई ‘एकटक कभी-कभी आकाश को’ देख लेती है। ‘सरोज-स्मृति’ में स्वयं निराला—

लौटी रचना लेकर उदास

ताकता हुआ मैं दिशाकाश।

दुख की चोट से आदमी कुछ देर के लिए सुध-बुध खो बैठे वैसी यह दशा है।

भवभूति ने लिखा था :

दहति हृदयं गाढो द्वेगं द्विधा तु न भिद्यते।

वहति विकलः कायो मोहं न मुञ्चति चेतसाम्।

ज्वलयति तनूमन्तदहिः करोति न भस्मसात्।

प्रहरति विधिर्मर्मच्छेदी न कृन्तति जीवितम्।

प्रगाढ़ उद्वेग हृदय को कचोटता है लेकिन उसे तोड़ नहीं देता। विकल काया मूर्च्छित हो जाती है किन्तु चेतना का साथ नहीं छूटता। भीतर जलन होती है पर शरीर भस्म नहीं होता। विधाता मर्मच्छेदी प्रहार करता है किन्तु जीवन का नाश नहीं करता।

अर्द्ध-संज्ञाशून्यता की दशा में केवल इतना ज्ञान रहता है कि जलन हो रही है, शेष बोध नष्ट हो जाता है।

बलभद्र दीक्षित पढ़ीस की मृत्यु पर निराला ने लिखा, “वह नस मेरी कट चुकी है जिसमें स्नेह सार्थक है; अपने-आप दिन-रात जलन होती है।” (निराला की साहित्य साधना, प्रथम खंड, पृ. ३६३)

यह वही अर्द्ध-संज्ञाशून्यता की स्थिति है जिसमें केवल पीड़ा का बोध है—दिन-रात जलन होती रहती है; शेष बोध नष्ट हो गया है—वह नस कट चुकी है जिसमें स्नेह सार्थक है।

स्नेह निर्झर वह गया है।

रेत ज्यो तन रह गया है। (अणिमा, पृ. ५५)

स्नेह का निर्भर वह गया है; और सब बोध नष्ट हो गए हैं—स्नेह की नस कट चुकी

है। शरीर रेत-जैसा—रक्तहीन, अशक्त, संज्ञाशून्य—रह गया है। निराला ने जब भारत के शक्तिहीन, निश्चल-तन होने, रग-रग के रक्तरहित होने की बात लिराी थी (गीतिका, पृ. ७६), तब उनकी आँखों के सामने अपनी यही संज्ञाशून्यता की दशा थी।

इस दशा की परिणति है—रचना-क्षमता का विनाश। निराला को लगता है कि अब कविता न लिख पाएँगे।

आम की यह डाल जो सूखी दिखी,
कह रही है—‘अब यहाँ पिक या शिखी
नहीं आते, पंक्ति में वह हूँ लिखी
नहीं जिसका अर्थ —

जीवन दह गया है।’ (अणिमा, पृ. १५)

निश्चितम डाल सूख गई है। उस पर कोई पंछी चुपचाप बैठा हो, वह स्थिति नहीं है, अब वहाँ गाने वाला कोई पंछी आता ही नहीं। निराला को लगता है, कविता लिखने की शक्ति क्षीण हो गई है; अब जो लिखेंगे, वह अर्थहीन होगा। जीवन दह गया है—इतना ही बोध शेष है। शक्तिक्षीणता पर ऐसा सशक्त गीत रचते हैं, यह निराला के आन्तरिक संघर्ष का प्रमाण है। कविता के अवसाद के नीचे प्रच्छन्न वीरभाव है : संज्ञाशून्य को देखने की शक्ति बनी हुई है, उस दशा पर कविता रचने की शक्ति बनी हुई है।

निराला ने कामना की थी कि पय पर उनका जीवन वर्षा के जल की तरह भर जाय, उसमें कोई अवसन श्यामा स्नान करने को उतरे। स्नेह-निर्भर के वह जाने पर अब किसी श्यामा के आने की संभावना नहीं।

अब नहीं आती पुलिन पर प्रियतमा
श्याम तृण पर बैठने को, निरुपमा।
वह रही है हृदय पर केवल अमा :
मैं अलक्षित हूँ, यही

कवि कह गया है।

एक अमानिशा ‘राम की शक्तिपूजा’ में थी, एक यहाँ है। वहाँ राम दिखाई देते थे, सिर पर मशाल जल रही थी, शक्ति-साधना की संभावना थी, यहाँ कवि अलक्षित है, वह अपना अलक्षित होना कह गया है, अपनी रचना-क्षमता के विनाश की सूचना दूसरों को दे गया है।

नूपुर के सुर मन्द रहे,

जब न चरण स्वच्छन्द रहे। (अणिमा, पृ. ६)

नूपुरों के सुर मन्द हो गए, छन्द रचने की शक्ति नष्ट हो गई। चरण स्वच्छन्द नहीं है, संसार का बोध मानो जड़ हो गया है। पहले आकाश से निर्मल राका उतरी थी, लगा था, इष्टदेव ने हँसकर कवि की ओर देखा है। प्राणों को भंक्रुत करके नये छंद बज उठे थे। अब वह प्रकाश उसी आसमान में लौट गया, कवि ने बहुत चाहा कि

उसे प्रकाश को, उन छंदों को अपने पास रोके रहे किन्तु वह सफल न हुआ :

नयनों के ही साथ फिरे वे
मेरे घेरे नहीं घिरे वे,
तुमने चल तुममें ही पहुँचे
जितने रस आनन्द रहे।

जीते हुए मनुष्य को दुख की तीक्ष्ण पीड़ा में जो मृत्यु का अनुभव होता है, उसमें सबसे तीक्ष्ण अनुभव इस भय की प्रतीति है कि उसकी रचना-क्षमता नष्ट हो गई है।

दुखता रहता है अब जीवन,

पतझड़ का जैसा वन-उपवन। (आराधना, पृ. २२)

भीतर का रस सूखता जाता है, एक रग दुखती है जिससे पता चलता है कि शरीर जीवित है। चेतनाभूमि के जितने हिस्से में रस सूख गया, उतने में संज्ञा लौटकर न आई। वृक्ष सूखकर बीज बनता जा रहा है।

डालियाँ बहुत-सी सूख गईं
उनकी न पत्रता हुई नई,
आवे से ज्यादा घटा विटप
बीज को चला है ज्यों क्षण-क्षण।

वृक्ष फिर से बीज बनता जा रहा है; जो डालें सूख गईं, वे सदा को सूख गईं, जिनमें थोड़ी जान है, वे भी सूखती जा रही हैं। यह जीवन में मृत्यु का साक्षात्कार है। वृक्ष जब बीज बनने को होता है, तब उसकी जर्जर छाया मानो बीज के सामने आकर खड़ी हो जाती है।

धीरे-धीरे हँसकर आईं

प्राणों की जर्जर परछाईं। (अर्चना, पृ. ३६)

छाया-पथ पहले से और घना हो गया है, रास्ते में पंक-कदम की भरमार है, अंधकार आँखों से सूर्य का प्रकाश ओझल किये है। ऐसे में मृत्यु का प्रकाश दिखाई देता है: मृत्यु की प्रथम आभा आई। मृत्यु प्रसन्न मुद्रा में है, कवि की वीरता पर वलि-वलि जाती है। अवसन्न भी है प्रसन्न में प्राप्तवर का दूसरा रूप यह है :

पिछले कुछ खेल समाप्त हुए,
जो नहीं मिले वर प्राप्त हुए,
वीसों विष जैसे व्याप्त हुए,
फिर भी न कही तुम घवराई।

जो वर सरस्वती से न मिले थे, वे मृत्यु से मिल गए। जीवन में मृत्यु का दर्शन—इससे बड़ा वर और क्या होगा? विष निराला के शरीर में व्याप्त हैं; किन्तु उन्हें लगता है, वह उनकी परछाई है जो इन विषों से पीड़ित है, वह उसे शावाशी देते हैं कि वीसों विष व्याप्त होने पर भी वह घवराई नहीं।

निराला जीवन में मृत्यु को इतने निस्संग भाव से देख रहे हैं कि अपना शरीर

परछाई जैसा लगता है; परछाई शरीर से संबद्ध, फिर भी स्वतंत्र है। मृत्यु की प्रक्रिया शरीर से मुक्त होकर स्वतंत्र वस्तुगत प्रक्रिया बन जाती है। यह दुखता रहता है अब जीवन के बाद की स्थिति है, दहति हृदय गाढो द्वेगं के बाद की दशा, जब जलन का एहसास भी नहीं रहता। पीड़ा पहले अर्द्ध-संज्ञाशून्यता की दशा में पहुँचाती है, फिर अर्द्ध-संज्ञाशून्यता नई पीड़ाहीन संज्ञा में परिवर्तित हो जाती है। अब मन के सामने केवल एक दृश्य, है, मृत्यु का दृश्य, उसका रंग, रूप, आकार, वह सब जो पहले आत्मगत था, अब मानो वस्तुगत बन गया हो।

डूबा रवि अस्ताचल,

संध्या के दृग छल छल। (गीतिका, पृ. ७६)

सघन स्तब्ध अंधकार, मंद गंधभार पवन, आकाश ध्यानमग्न, कमल दल मुँदे हुए, नील ज्योति के वसन, नील नयनों में हँसी, मृत्यु की देवी की छवि पर निराला का मन मुग्ध हो उठता है।

अस्ताचल रवि, जल छल छल छवि,

स्तब्ध विश्वकवि, जीवन उन्मन। (उप., पृ. १८)

ही संध्या का समय, संध्या के छल-छल दृगो की जगह विशाल छल-छल जलराशि। आकाश की जगह विश्वकवि स्तब्ध है। नदी पर नाव है, उसमें एक स्त्री बैठी है। ऊपर नीले मेघ हैं, नीचे अमित नील जल दोलित है, रवि ने अंतिम किरण नौका पर बैठी हुई उस देवी को अर्पित कर दी।

नील जलधि जल,

नील गगन तल,

नील कमल दल,

नील नयन द्वय...

नील कुसुम-मग

नील नग्न-नग,

नील शील-जग

नील कराभय। (अर्चना, पृ. ७६)

जल, आकाश, हवा, फूल, पक्षी, पर्वत—सब पर एक ही नीलिमा छाई हुई है। यह मृत्यु की नीलिमा है, एक विराट् वर्ण-संगीत—अमरण भर वरण गान का विरोधी संगीत—जिसे देखकर डर नहीं लगता। निराला अपने स्वप्न पर मुग्ध होकर उसे नील कराभय की संज्ञा देते हैं। (कर, किरण, प्रकाश, नीली किरणों का प्रकाश जो अभय करने वाला है।)

फिर सारा दृश्य सिमटकर एक ही केन्द्रीय मूर्ति में घनीभूत हो जाता है; निराला संकेत से मूर्ति और उसकी पार्श्वभूमि दोनों का वर्णन करते हैं:

नील नयन, नील पलक;

नील वदन, नील झलक।

नील-कमल-अंमल-हास,
केवल रवि-रजत-भास,
नील-नील आस-पास,
वारिद नव नील छलक ।

नयन, पलक, वदन, झलक—सब केन्द्रीय मूर्ति के हैं। कमलहास मूर्ति का है, दृश्य में भी कमल हैं। कमल खिलने के लिए प्रकाश चाहिए; प्रकाश नहीं है, केवल रवि-रजत भास है। आकाश में नीले बादल हैं, आस-पास सब तरफ वही नीलिमा का संगीत है।

नील नीर पान निरत
जगती के जन अविरत,
नील नाल से अवनत,
तिर्यक-अति-नील अलक ।

नील नीर पीने वाला कवि अकेला नहीं; जीवन में मृत्यु दृश्य देखने वाले और भी हैं। नील नाल से एक तिर्यक् नील अलक लटकी हुई है। यह नील अलक मृत्यु की देवी की है, नाल जैसी उसकी गर्दन है जिस पर से होती हुई तिरछी लट नीचे को आती है। उस तिर्यक् नील अलक के सौन्दर्य पर निराला रीझे हैं; मृत्यु के भय का चिह्न नहीं है।

फिर यह नीलिमा भी तिरोहित हो जाती है। विश्व अपनी पूर्णता में साकार हो उठता है, शून्य के रन्ध्र भर जाते हैं क्योंकि मृत्यु जीवन की पूर्णता है।

ऊर्ध्व चन्द्र, अधर चन्द्र,
माझ मान मेघ मन्द्र ।
क्षण-क्षण विद्युत् प्रकाश,
गुरु गर्जन मधुर भास,
कुञ्जटिका अट्टहास
अन्तर्दृग् विनिस्तन्द्र ।

विश्व अखिल मुकुलबन्ध,
जैसे यतिहीन छन्द,
सुख की गति और मन्द,
भरे एक-एक रन्ध्र । (आराधना, पृ. १३)

सूर्य नहीं है, चन्द्र है। चन्द्रमा ऊर्ध्व स्तर पर है; अधर में उसका प्रकाश फैला है। धरती तक उसका प्रकाश नहीं आता, बीच में घने बादल हैं। बिजली चमकती है, बादल गरजते हैं, कुञ्जटिका का अट्टहास सुनाई देता है। भीतर की वे आँखें जिनमें तन्द्रा नहीं है, यह सब देखती और सुनती हैं। अखिल विश्व मुकुलबन्ध के समान है, फूल खिलने के बाद फिर जैसे अपने दल समेट ले। विश्व का यह रूप ध्वनि की पूर्णता का रूप है, उस छन्द के समान है, जिसमें यति नहीं है। सुख की गति और मंद हो गई है; जीवन के सारे बोध सिमटकर समाप्त होने वाले हैं। यह समाप्ति

जीवन की पूर्णता भी है। कली की रुद्ध गन्धवारा ने ध्वनि बनकर शून्य के रन्ध्र भर दिए थे—

मधुर कलरव भरे

शून्य शत-शत रन्ध्र— (गीतिका)

वैसी ही रन्ध्र भरने की बात यहाँ है।

निराला ने मृत्यु पर बहुत लिखा है और आरम्भ से ही लिखा है। कहीं मृत्यु का भय है, कहीं मृत्यु का वरण करके नई शक्ति प्राप्त करने की बात है। प्रतिद्वंद्वी रूप में मृत्यु अटल है; उससे निपटने के पैंतरे अलग-अलग हैं। जीवन और मृत्यु की द्वाभा में वह अपनी अर्द्ध-संज्ञागून्यता के, रचनाशक्ति के विनाशभय के गीत गाते हैं। एक स्थिति ऐसी है जिसमें मृत्यु प्रतिद्वंद्वी नहीं, उत्पीड़क नहीं; निराला के विनिस्तन्द्र अन्तर्दृग् उसकी छवि देखते, रीझते, उसे जीवन की सहज परिणति के रूप में स्वीकार करते हैं।

कला

वक्तृत्वकला

किसी कवि की निन्दा करना हो तो लोग कहते हैं—कविता क्या लिखता है, भाषण करता है। कविता और भाषण दो अलग विधाएँ मान ली गई हैं; वे एक-दूसरे से भिन्न ही नहीं, विरोधी भी हैं। कविता में भाषण हो, यह अत्याचार कविता-प्रेमी पाठक सहने को तैयार नहीं है। रामायण और महाभारत में भाषणों की भरमार है जिनमें कुछ अत्यन्त प्रमादपूर्ण हैं और कुछ कविता रूप में असफल हैं क्योंकि भाषण रूप में वे असफल हैं। सिसरो और लौञ्जाइनस जैसे प्राचीन यूरोपीय लेखकों ने भाषण-कला को काव्यकला के समकक्ष माना है, कभी-कभी दोनों में भेद नहीं किया। लौञ्जाइनस ने काव्य में उदात्त तत्त्व की चर्चा करते हुए कवि होमर के साथ प्रसिद्ध भाषणकर्ता देमस्थनीज से उद्धरण दिए हैं। शेक्सपियर के नाटकों और वायरन की अनेक कविताओं में उस पुरानी वक्तृत्वकला के दर्शन होते हैं। वर्तमान काल में यूरोप और भारत—दोनों जगह इस साहित्यिक कला का ह्रास होता गया है। आधुनिक हिन्दी में इस कला का प्रायः अभाव है; केवल निराला-काव्य में उसका पूर्ण विकास हुआ है।

‘पंचवटी प्रसंग’ में राम वेदान्त पर और लक्ष्मण सेवा के महत्त्व पर भाषण करते हैं और ये भाषण असफल हैं। इसका कारण यह है कि निराला वक्तृत्वकला को रामकृष्ण परमहंस के वेदान्त से और तुलसीदास की भक्ति से दब जाने देते हैं। यहाँ वक्तृत्वकला में किसी के तर्कों का खंडन नहीं करना, किसी को प्रभावित नहीं करना, किसी तनाव और धुमाव-फिराव के बिना अपनी बात कह देना है। प्रलय किसे कहते हैं? मन, बुद्धि और अहंकार का लय प्रलय है। इस तरह।

किन्तु ‘पंचवटी प्रसंग’ के तीसरे अंश में जहाँ शूर्पणखा आती है, वक्तृत्वकला का वैभव सहसा प्रकट हो जाता है। वह रूप-गविता नारी है जो अपनी विजयगाथा का स्मरण करके मन को आश्वस्त कर रही है। उसे उन अप्सराओं से ईर्ष्या है जिन्हे देवों और दानवों ने समुद्र को मथकर निकाला था। वह विधाता को बूढ़ा कहकर उस पर हँसती है, स्वयं अपने नख-शिख का वर्णन करती है, ऋषियो-मुनियो के धैर्य छूट जाने पर प्रसन्न होती है। वह सौन्दर्य से पराजित होने वाले पुरुषों पर व्यंग्य करती है किन्तु अपनी विजय पर बहुत अधिक विश्वास प्रकट करने से स्वयं प्रच्छन्न व्यंग्य का शिकार होती है। यह रूप-गविता नारी अब राम से परास्त होगी—यह भाव पाठक या श्रोता के मन में उत्पन्न होता है। शूर्पणखा के भाषण के समय उसके

साथ राक्षस नहीं हैं, न उसके सामने ऋषि-मुनि हैं। किन्तु अप्रत्यक्ष रूप से ये सब परिवेश में इधर-उधर कही विद्यमान हैं; शूर्पणखा किसी संघर्ष के केन्द्र में है, यह बात पाठक उसके भाषण से समझ जाता है। भाषण में इस तरह एक नाटकीयता है जो वक्तृत्वकला को निखारती है। राम और लक्ष्मण के भाषणों में इसी नाटकीयता का अभाव है।

परिमल की भूमिका में निराला ने कवित्त के बारे में लिखा था, “नाटक आदि के समय इसे काफी प्रवाह के साथ पढ़ भी सकते हैं। आज भी हम रामलीलाओं में, लक्ष्मण-परशुराम-संवाद के समय, वार्तालाप में इस छन्द का चमत्कार प्रत्यक्ष कर लेते हैं... नाटकों में सबसे अधिक रोचकता इसी कवित्त-छन्द की बुनियाद पर लिखे गए स्वच्छन्द छन्द द्वारा आ सकती है।” कवित्त और मुक्तछन्द की चर्चा करते समय निराला के सामने आत्मविस्मृति की दशा में भाव-प्रकाशन की समस्या नहीं है; उनके सामने नाटक है, नाटकीयता है। उनका विचार था कि मुक्तछन्द नाट्यकला के लिए विशेष उपयुक्त है किन्तु उसी छन्द का उपयोग राम, लक्ष्मण और सीता ने भी किया है, वहाँ नाट्यकला के लिए उसकी विशेष उपयोगिता मानो खत्म हो जाती है। मुख्य बात छन्द की नहीं, नाट्यकला की है।

महाराज शिवाजी का पत्र एक लम्बी वक्तृता है। इसमें पत्र-लेखन-कला नहीं, भाषणकला है। कविता मानो लिखी इस उद्देश्य से गई है कि मंच पर कुशल अभिनेता उचित भावभंगी के साथ उसे पढ़कर दर्शकों को प्रभावित करेगा। वक्ता एक है किन्तु पृष्ठभूमि में औरंगजेब, जयसिंह, देशव्यापी घटनाचक्र है। एक संघर्ष समाप्त हो चुका है, दूसरे की तैयारी है। शिवाजी जयसिंह का आत्मसम्मान जगाते हैं, उत्साहित करते हैं, पीठ थपथपाते हैं, फिर उसकी भर्त्सना भी करते हैं। भर्त्सना का प्रमुख लक्ष्य औरंगजेब है, गौण रूप से जयसिंह। भाषण के ओजस्वी प्रवाह से वह श्रोता को झकझोर देते हैं, उसे सोचने का मौका नहीं देते। तर्क प्रस्तुत करने के साथ शिवाजी जयसिंह को भावात्मक स्तर पर उत्तेजित करते हैं। भाषण-कला की सफलता का यह रहस्य है। किन्तु भाषण लंबा है और कुछ स्थल ऐसे हैं जहाँ शिथिलता है।

जागो फिर एक बार (२) में प्रवाह अधिक संयत, नाटकीयता का रंग और गहरा है। सेना है, युद्ध है, पराजय है, पराजय स्वीकार करने वालों की भर्त्सना है। वेदान्त है किन्तु नाटकीयता पर हावी होने के बदले वह उसके आश्रित है। मूल ध्येय वेदान्त का प्रतिपादन नहीं, युद्ध में विजय-प्राप्ति है। पूरी कविता किसी एक व्यक्ति का भाषण है किन्तु बीच में वह सीधे एक श्रोता से कहता है,

पशु नहीं, वीर तुम,
समर-भूर, क्रूर नहीं,
कालचक्र में हो दवे

आज तुम राजकुंवर !—समर सरताज !

शिवाजी की जगह गुरु गोविन्दसिंह हैं; जयसिंह की जगह यह राजकुंवर। वेदान्त

के सहारे वीरता का भाव जगाने के साथ आत्म-समर्पण करने वालों पर व्यंग्य भी किया गया है। शिवाजी के पत्र की विशेषताएँ यहाँ सिमटकर और भी तीव्र रूप से उभरकर सामने आती हैं।

कविता में जागो फिर एक बार की कड़ी कई बार दोहराई जाती है। वक्तृता की एक लहर समाप्त होने पर इस कड़ी की आवृत्ति होती है; हर-बार उसकी सार्थकता मानो बढ़ती जाती है। इस तरह की आवृत्ति—यद्यपि ठीक इसी ढंग से नहीं—अनेक वक्तृताओं में मिलेगी। निराला ने जो नया काम किया है, वह यह कि प्रत्येक लहर को दूसरी से, सामान्य तर्कभूमि पर, जोड़ा नहीं है। हर मंजिल पर नया दृश्य, नई तर्क-योजना, भावोत्तेजन की नई सामग्री। शेरों की माँद में स्यार के आने के बाद सत श्री अकाल, भाल अनल धक-धक कर जला। सिंहनी और मेघमाता के व्यवहारों का वैपम्य दिखाने के बाद अचानक राजकुंवर का सम्बोधन। ऊपर से प्रवाह विच्छिन्न है, भीतर से अविच्छिन्न। गति की प्रत्येक मंगिमा के साथ नया विस्मय, नया भावोत्कर्ष। अपने नाट्यकौशल से निराला ने वक्तृत्वकला को इस तरह निखारा है।

शृंगार और सौन्दर्य के स्तर पर इससे मिलती-जुलती कला का प्रदर्शन जागो फिर एक बार (१) में है। वक्तृता नारी की है, उद्देश्य है सोते हुए पुरुष को प्रभावित करना। बीती रातों की स्मृति, प्रकृति के भावोद्दीपक आलंवन, हृदय में तृप्त होने की आकांक्षा, प्रेमी की वैसी ही प्रगाढ़ निद्रा, भावों का ऊहापोह, जागो फिर एक बार की आवृत्ति से व्यंग्यपूर्ण निराशा का बोध, समस्त वक्तृत्व-कौशल मानो एक बार नहीं, बार-बार परास्त होता हो। वेदान्त यहाँ भी है किन्तु शृंगार भाव से दबा हुआ है; सोते हुए पुरुष पर क्रोध आता है, हज़ारों वर्ष हो गए और वह प्रकृति-प्रिया की पुकार नहीं सुनता !

अन्य वक्तृताओं से अन्तर यहाँ यह है कि अनेक श्रोताओं की जगह एक ही श्रोता को प्रभावित करना उद्देश्य है किन्तु वह एक भी सो रहा है।

‘बादल राग’ (४) का श्रोता सो तो नहीं रहा लेकिन बहरा जरूर है। जागो फिर एक बार की नारी की तरह कोमल कंठ से वह विनती नहीं करता। उसकी मधुर मन्द्र ध्वनि वन-उपवन पर छा जाती है। परिणाम :-

वधिर विश्व के कानों में

भरते हो अपना राग।

निराला इस बादल के स्वागत में भाषण करते हैं, आकाश और पृथ्वी के बीच उसके संगीत की प्रशंसा करके उसे फिर गाने के लिए उत्साहित करते हैं किन्तु है वह उनके सामने शिशु ही (यद्यपि अनन्त का शिशु है)।

मुक्त शिशु ! पुनः पुनः एक ही राग अनुराग।

‘बादल राग’ (२) में स्वागत भाषण का उद्देश्य और भी स्पष्ट है। स्वागत भाषण क्या है, क्रान्ति के लिए ललकार है। सावन घोर गगन का सम्राट् कहकर निराला उसका आत्म-सम्मान जगाते हैं। आत्म-सम्मान के जगाने पर यह विप्लव का

जलधर भय के मायामय आँगन पर वरसेगा। वह वरसे, बिना वरसे भाग न जाए, इसलिए वक्तृत्वकला आवश्यक हुई। शिवाजी के पत्र और जागो फिर एक बार (२) से 'वादल राग' (२) की समानता इस बात में है कि तीनों कविताओं में उद्देश्य श्रोता को उत्तेजित करके उसे कर्ममय जीवन की ओर उन्मुख करना है।

'वादल राग' (६) में निराला का दूसरा स्वागत भाषण है और यह पहले वाले से और भी जोरदार है। इसकी विशेषता यह है कि निराला कविता के आदि, मध्य और अन्त में कर्षणा का भाव जगाकर वादल की वीर कर्म के लिए ललकारते हैं। आरम्भ में ही अस्थिर सुख पर दुःख की छाया तैरती है किन्तु यह दुःख ऊपर उठकर नहीं चला जाता। धरती में जहाँ कीचड़ है, वहाँ भी दुःख है; कमल में नीर छलकता है। रोग-शोक से पीड़ित शैशव का मुकुमार शरीर है, भले ही वह यह सब दुःख हँसकर सह लेता हो। अन्त में जीर्ण-वाद्, जीर्ण-शरीर अधीर कृपक है जिसका सार चूस लिया गया है और जो हाड़ों के बल ही जी रहा है। शिवाजी के पत्र में जहाँ-तहाँ कर्षणा का पुट है किन्तु वीर भावना के साथ कर्षणा का ऐसा गहरा मिश्रण यही है। वादल की शक्ति, उद्धत पर्वतों को ध्वस्त करने की क्षमता से जर्जर कृपक की दशा का वैपम्य प्रकट करके निराला वादल को उत्तेजित करते हैं, साथ ही यह कहकर उसे प्रोत्साहित भी करते हैं कि सजग मुप्त अंकुर उसे आणा न देता रहे है, अपना सिर भी ऊँचा कर रहे है, छोटे पौधे हर्ष में हँस भी रहे हैं। जिसे परास्त करना है, उसकी कमजोरी पर व्यंग्य करके वादल को आश्वस्त करते हैं। ये जो अंगना अंग से लिपट करके भी वादल का गर्जन सुनकर आतंक अक पर काँप रहे हैं, उन्हें परास्त करना कौन बड़ी बात है !

इस वक्तृता की एक विशेषता यह भी है कि निराला वादल से सीधे अपील नहीं करते कि वह भय के मायामय आँगन पर वरसे। उसे जो कुछ करना है, वह सब उसे सकेत से बताते हैं। व्यंजना की इस वक्तृता से भाषण का प्रभाव कम न होकर और बढ गया है। साथ ही तर्क-योजना अमूर्त स्तर पर न होकर वादल, पौधे, कृपक, धनी वर्ग—इन सबकी स्थिति के मूर्त चित्रण द्वारा सम्पन्न हुई है। केवल बीच-बीच में कहीं टिप्पणियों के तौर पर निराला इस मूर्त चित्रण का मर्म स्पष्ट करते जाते हैं जैसे— विप्लव-रव से छोटे ही हैं शोभा पाते।

'सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति' उदात्त शैली में निराला का अन्यतम भाषण है। यहाँ सम्राट् को प्रभावित या उत्तेजित करना नहीं है, प्रभावित करना है मंच के सामने बैठे हुए श्रोताओं को। संबोधित हैं एडवर्ड किन्तु वह निराला के सामने नहीं, कहीं पार्श्वभूमि में छिपे हुए हैं। उनकी प्रशस्ति से पुरानी रुढ़ियों को तोड़ने के लिए श्रोताओं को उत्तेजित करना है। कविता में दो तरह की भव्यता और गरिमा का चित्रण है और दोनों में परस्पर वैपम्य है। एक ओर सात समुद्रों को पार करता हुआ साम्राज्य है, लक्ष्मी का मणि-लाल-जटित महासदम, देवदेव के उपयुक्त सिंहासन है, दूसरी ओर वह महाशक्ति है जिसके दीपक सूर्य-चन्द्र हैं, जिसके स्पर्श से प्रणय की प्रियंगु-शाखा खिली हुई है। निराला संकेत करते हैं कि आँखों में

चकाचौंध पैदा करने वाले साम्राज्य के वैभव का आधार काले-गोरे का भेद, जन साधारण का उत्पीड़न है। इस कलुषित वैभव के मुकाबले बीसवीं सदी में ज्ञान के महाम्बुधि का गर्जन है; इस गर्जन से धन-वैभव वैसे ही परास्त होता है जैसे बादल के गर्जन से धनी अपने आतंक अंक पर काँप उठते हैं। यह ज्ञान का स्वर साहित्यिक स्वर भी है जो धन और मान के बाँध को जर्जर कर देता है। एडवर्ड अष्टम ने इस मानवतावादी संस्कृति को अपनाया है, सिंहासन छोड़कर जनसाधारण की पृथ्वी पर पैर रखा है, एक नये सांस्कृतिक आधार पर यूरोप और अमेरिका को मिलाया है। साम्राज्य का सप्त समुद्र व्यापी प्रसार भव्य है, यूरोप और अमेरिका को मिलाने वाली नई संस्कृति का प्रसार और भी भव्य है। इन दोनों भव्यताओं के वैषम्य का चित्रण करके निराला कविता में नाटकीय द्वन्द्व की सृष्टि करते हैं। ज्ञान की भव्यता साम्राज्य की महिमा पर—कवि के कुछ स्पष्ट कहे बिना ही—व्यंग्य बन जाती है। निराला की वक्तृत्वकला का उद्देश्य श्रोताओं को इस संस्कृति के पक्ष में प्रभावित करना है।

‘बादल राग’ (६) की तरह यहाँ भी कविता के प्रत्येक चरण में तर्क-योजना की एक कड़ी समाप्त होती है; तर्क-योजना अमूर्त कथन के द्वारा नहीं, मूर्त चित्रण के साथ अग्रसर होती है। जो भव्यता इस चित्रण में है, वही छन्द की उदात्त गति में है। भाषा की वन्दना करते हुए निराला ने जिन स्वरोर्मियों का ध्यान किया था (गीतिका, पृ. ८१), वे यहाँ हैं। शब्दों की ध्वनि और छन्द के विपम प्रवाह से निराला यहाँ श्रोता को जितना आन्दोलित करते हैं, उससे अधिक चकित और स्तब्ध कर देते हैं। इस कविता का ध्वनि-प्रवाह अपने में—सापेक्ष रूप से स्वतन्त्र—वक्तृत्वकला है।

निराला की अनेक रचनाओं में, जिनका उद्देश्य ही उद्बोधन है, इसी भाषण-कला का चमत्कार है। अनामिका में कविता है ‘उद्बोधन’। शुरु यों होती है :

गरज-गरज धन अंधकार में गा अपने संगीत,
बंधु, वे बाधा बन्ध विहीन।

जिसे धारा-प्रवाह भाषण कहते हैं, वह शब्दों के ध्वनि-प्रवाह से यहाँ व्यंजित होता है। एक ओर सदियों का दारुण हाहाकार, दूसरी ओर नूतन अनुराग संचरित करने की क्षमता; एक ओर पीले निर्जीव पत्र, दूसरी ओर पृथ्वी से आकाश तक नये जीवन का उल्लास। इन दोनों के वैषम्य से नाटकीयता की सृष्टि। निष्ठुर भंकार से नये सुकोमल जीवन को लाने का प्रयास—यह विस्मयजनक विरोधाभास। तर्क-योजना के साथ मूर्त चित्रण, एक ही बात कई तरह से दोहराकर श्रोता को प्रभावित करने का प्रयास। एक ललकार, एक चुनौती जिससे श्रोता-‘बन्धु’ को उठकर खड़े हो जाना पड़े।

निराला इस वक्तृत्वकला का उपयोग लंबी कविताओं में ही नहीं, गीतों में भी करते हैं।

जीवन की तरी खोल दे रे

जग की उत्ताल तरंगों पर (गीतिका, पृ. ५५)

—यह स्वयं को उद्बुद्ध करने का प्रयास है। सामने समुद्र का प्रसार दिखाने के बाद अकर्मण्यता पर स्वयं—अथवा श्रोता—को धिक्कारते हुए अनुकूल परिस्थितियों की ओर संकेत करके उत्साह का भाव जगाते हैं। इसी तरह वेला में,

तू कभी न ले दूसरी आंड़,

शत्रु को समर जीते पछाड़। (पृ. ६३)

भविष्य की संभावनाओं के प्रति विश्वास जगाकर मन को आश्वस्त करना, संघर्ष में नये साहस से फिर एक बार आगे बढ़ने के लिए प्रेरित करना कवि का उद्देश्य है। जिन गीतों में उद्देश्य देश के मनोबल को दृढ़ करना, जनता को संघर्ष के लिए प्रेरित करना है, उनमें भी धीर, संयत, ओजपूर्ण ध्वनि-प्रवाह के साथ वक्तृत्वकला का ही उपयोग किया गया है।

फूटो फिर, फिर से तुम

रुद्ध-कंठ सामगान ! (गीतिका, पृ. ६८) अथवा—

जागा दिशा-ज्ञान;

उगा रवि पूर्व को गगन में, नव-यान ! (उप., पृ. ८५)

इस तरह के गीतों में वक्तृत्वकला गेयता में घुल-मिल गई है किन्तु इन गीतों को पढ़ा जाय, जोर से पढ़कर सुनाया जाय, तो उनकी शब्द-योजना का उद्देश्य प्रकट हो जाएगा कि वक्तृत्वकला की भंगिमाओं से श्रोता को प्रभावित करना है, उसे भाव में डूबा हुआ न छोड़कर कर्म में प्रवृत्त करना है।

‘राम की शक्तिपूजा’ का प्रारंभिक अंश—रवि हुआ अस्त से लेकर रावण सम्बरं तक—एक वक्तृता है।

कविता शुरू होती है लौटें युग दल से अथवा कहें कि नाटक शुरू होता है सेनाओं की वापसी के वर्णन से। राम रंगमंच पर आ जाते हैं और अन्त तक दर्शक के सामने से हटते नहीं। किन्तु मंच पर उनके आने से पहले कथावाचक पूर्व घटनाओं की सूचना देता है, श्रोताओं को नाटक की मूल घटनाओं के प्रति सचेत करता है। लोकमंच की परंपरा से कथावाचक भी धोलता है, नाटक के पात्र भी। ‘राम की शक्तिपूजा’ का प्रारम्भिक अंश उसी कथावाचक का अत्यन्त ओजस्वी भाषण है। यह कथावाचक अभिनेता भी है। कुशल अभिनयकला के बिना उसका भाषण पढ़ा ही नहीं जा सकता। संघर्ष में जितने विरोधी तत्त्व हैं, उन्हें उसने एक ही जगह समेटकर, युद्ध की भीषणता, वीरता का प्रदर्शन, पराजय, निरन्तर प्रयास, इन सब का घटाटोप-चित्रण करके श्रोता को चकित और क्षुब्ध, विस्मित और विमुग्ध कर दिया है। कविता के अगले अंशों में निराला का ध्यान राम और उनके परिवेश पर केन्द्रित रहता है, यहाँ उनकी निगाह दर्शकों की ओर भी है, देखना चाहते हैं अठारह पंक्तियों में फैले हुए उनके काव्य के सबसे लंबे वाक्य के अजस्र ध्वनि-प्रवाह का प्रभाव उन पर कैसा पड़ता है। इस भाषण में ओज की जितनी मात्रा है,

उतनी राम के किसी भाषण में नहीं। उसकी तुलना केवल महावीर की उड़ान के वर्णन से की जा सकती है।

महावीर के आकाश में पहुँचने पर शिव दुर्गा को सचेत करते हैं कि इनसे युद्ध करने पर हार होगी। उनका कथन भाषण नहीं, पर नाटक का संवाद अवश्य है। किंतु इसके बाद अंजना जब हनुमान की भर्त्सना करती हैं तब वह एक भाषण ही दे डालती है और उसमें उनके दाँव-पेंच कुछ निराले ही दिखाई देते हैं। उद्देश्य अन्य भाषणों की तरह श्रोता को उत्तेजित करना नहीं बल्कि व्यंग्य और भर्त्सना द्वारा उसके उत्तेजित मन को शान्त करना है। लड़कपन के उद्धृत व्यवहारों से माँ को कष्ट हुआ है, अपने दुख की ओर संकेत करके अंजना महावीर को चुप कर देती हैं, धोने का अवसर ही नहीं देती। तुम सेवक हो, सेवक की तरह रहो; स्वामी की आज्ञा बिना यहाँ शिव और दुर्गा से लड़ने-भिड़ने कैसे आ गए? अंजना से यह फटकार सुनकर हनुमान चुपचाप, नम्र होकर नीचे उतर आते हैं।

अंजना के भाषण में कोई जोरदार तर्क नहीं है किन्तु उन्होंने उस अस्त्र का प्रयोग किया है जिसका प्रयोग स्त्रियाँ अकसर करती हैं, अपने दुख की ओर संकेत करके विरोधी को निरस्त्र कर देती हैं। फिर जब स्त्री माता हो, तब पुत्र महावीर ही क्यों न हो, हारना तो उसे पड़ेगा ही। इसके बाद विभीषण का लंबा भाषण है, अत्यंत कलापूर्ण, निराला की वक्तृताओं में बड़ी चतुराई और कौशल से रचा हुआ भाषण। यह नाटक का साधारण संवाद नहीं है, साधारण स्वर में राम से विभीषण की बातचीत नहीं है। सामने पूरी सभा है, विभीषण संबोधित करते हैं राम को, लक्ष्य है सभा को प्रभावित करना, सभा के बीच राम को लज्जित करना, लज्जित करके युद्ध के लिए फिर उत्तेजित करना। लक्ष्मण-महावीर आदि की वीरता का वर्णन करके वह सभा को अपने पक्ष में करना चाहते हैं, फिर कूटनीतिक ढंग से राम पर यह आरोप लगाते हैं कि वह युद्ध से पीठ फेर रहे हैं। यह भी कैसी कायरता कि जब सीता से मिलने का समय आया तब राम 'निर्दय' होकर अपना हाथ खींच रहे हैं। विभीषण राम पर व्यंग्य करते हैं, उनकी भर्त्सना करते हैं, फिर स्वयं प्रच्छन्न व्यंग्य और भर्त्सना के शिकार होते हैं। उन्हें याद आता है, रावण ने उनके लात मारी थी। इससे स्वयं उत्तेजित होकर लड़ने के बदले वह खेद प्रकट करते हैं कि उन्हें लात मारने वाला रावण सीता को कष्ट देगा, अपनी सभा में बैठकर जीत की डींग मारेगा। विभीषण के कूटनीतिक भाषण का स्वार्थपूर्ण उद्देश्य अंतिम पक्षि से उद्घाटित हो जाता है,

मैं बना किंतु लकापति, धिक्, राघव, धिक् धिक् !

विभीषण अपने उद्देश्य में सफल हुए क्योंकि उनका भाषण सुनकर—'सब सभा रही निस्तब्ध'। राम चुपचाप भाषण सुन लेते हैं जैसे 'ओजस्वी शब्दों' के प्रभाव से उन्हें कोई वास्ता न हो। विभीषण ने ओजस्वी भाषण दिया पर उसकी ओजस्विता ही उसकी सबसे बड़ी कमजोरी है क्योंकि मूल उद्देश्य दूसरे के सहारे लंका का राज पाना है। फिर भी राम की आँखों में आँसू आ जाते हैं; उनके मन

में वैसे ही पराजय की भारी वेदना है, विभीषण उत्तेजक का काम करते हैं। तटस्थ भाव से भाषण सुनने पर भी वेदना द्रवित हो उठती है। ऐसी है विभीषण की भाषण कला।

उसके बाद राम संयत होकर स्वयं लंबा भाषण देते हैं किन्तु यह भाषण जितना दूसरों के लिए है, उतना ही स्वयं के लिए। वह एक तरह का स्वगत-कथन है जिसमें दूसरों को प्रभावित करने के बदले अपनी मनोदशाओं को देखने, उनका विश्लेषण करने का प्रयास अधिक है। इस स्वगत-कथन की कला वक्तृत्वकला से भिन्न है और उस पर अलग से विचार करना आवश्यक है।

निराला की वक्तृत्वकला उनके भावबोध में संबद्ध है। यह उस कवि की कला है जो अन्तर्मुखी होकर एकान्त में जीवन नहीं बिताता बरन् दूसरों का सामना करता है, उन्हें प्रभावित करना जानता है। इस कला का सम्बन्ध एक हद तक राष्ट्रीय स्वाधीनता आन्दोलन से है, उस आन्दोलन में सुने हुए भाषणों से है। 'बादल राग' (६), 'जागो फिर एक बार' (२) और 'महाराज शिवाजी का पत्र' जैसी कविताओं में आन्तरिक साम्य है, कवि करुणा और वीरता के भाव जगाकर श्रोता को संघर्ष के लिए उत्साहित करता है। यह आन्तरिक साम्य स्वाधीनता आन्दोलन के प्रभाव के कारण है। काव्य का ओजपूर्ण प्रवाह इस वक्तृत्वकला की विशेषता है। निराला अमूर्त तर्क योजना छोड़कर, या उसके साथ, जितना ही मूर्त चित्रण का सहारा लेते हैं, उतना ही यह कला सफल होती है। इस वक्तृत्वकला में यथेष्ट विविधता है। उसका उपयोग वीरता के अलावा शृंगार की भूमि पर भी होता है। उद्देश्य की भिन्नता के साथ वक्तृता के दाँव-पेंच भी बदलते हैं। भावों और स्थितियों का वैपम्य प्रदर्शन, कही खुलकर, कही प्रच्छन्न रूप से व्यंग्य, इस कला की नाटकीयता का प्रमाण है। गीतों से लेकर लंबी कविताओं तक इस कला का व्यापक प्रभाव देखा जा सकता है।

स्वगत

राम कहते हैं : यह दैवी विधान समझ में नहीं आता कि शक्ति ने अधर्मरत रावण को अपनाया, धर्मरत राम को पराया माना। यह सब शक्ति का खेल है; न्याय-अन्याय के विवेक से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। राम युद्ध की बात सोचते हुए पुराने दृश्यों में खो जाते हैं। लक्ष्य पर बार-बार उन्होंने बार किए किन्तु वे सब विफल हुए। अपने सहयोगियों को विचलित होते देखकर वह युद्ध के लिए जितना

ही उद्यत होते, उतना ही शक्ति की आँखों से आग की चिनगारियाँ छूटने लगतीं । अन्त में उन्होंने राम से आँखें मिलाई; पुरुष परास्त हुआ, राम के हाथ से धनुष की डोरी खिंची ही नहीं ।

पराजय के क्षण में वीर की मनोदशा का चित्रण—यह है राम का स्वगत-कथन । एक हृद तक राम विभीषण को उत्तर भी दे रहे हैं, कारण बता रहे हैं कि युद्ध में विजय क्यों नहीं मिल रही । साथ ही वह आत्म-विश्लेषण कर रहे हैं, जानना चाहते हैं, कमजोरी कहाँ है । अस्त्रों में कोई दोष नहीं, उनमें संपूर्ण संसार को जीतने की सामर्थ्य है । फिर भी वे व्यर्थ हो गए । सामने एक दैवी विधान है जिससे पार पाना राम के वश में नहीं । इस नियति से टकराने पर जो गहरी वेदना राम के मन में उत्पन्न होती है, न्याय और नैतिकता से शून्य संसार में अपने से बड़ी शक्ति द्वारा पराजित होने पर वीर योद्धा की मर्मवेदना राम के स्वगत-कथन में है । टूँजेड़ी के जिस स्तर पर निराला कविता रच रहे हैं, उसका सबसे मार्मिक अंश यह स्वगत-कथन है । एक द्वंद्व राम और रावण से बीच है, दूसरा द्वंद्व राम के मन में है । बाह्य द्वंद्व से यह राम का अन्तर्द्वंद्व जुड़ा हुआ है; दोनों के वैपश्य और सामंजस्य से नाटक में पूर्णता आती है । राम के मन में कहीं ईर्ष्या का भाव भी है । राम को अपने अंक में लेने के बदले शक्ति रावण को अपने अंक में लिए हैं और एकदम निर्लज्ज भाव से लिए हैं । मानो चन्द्रमा सारे संसार को अपना लाँछन दिखा रहा हो । ईर्ष्या, गर्व, पराजय की ग्लानि, अपने पक्ष के न्यायपूर्ण होने का विश्वास, नियति से पार न पाने पर घोर निराशा—राम के मन में जो भाव-मथन हो रहा है, उसका चित्रण है उनके स्वगत-कथन में ।

निराला ने 'वनवेला' में लिखा :

हो गया व्यर्थ जीवन

मैं रण में गया हार !

राम-रावण के युद्ध की संध्या की तरह यहाँ भी 'प्रलय का दृश्य' उपस्थित है, आकाश पीताम्ब, अग्निमय है मानो 'दुर्जय' हो । 'मर्माहत स्वर' भरकर निराला एकान्त में बैठते हैं, फिर उनका स्वगत-कथन आरम्भ होता है—मैं भी राजपुत्र होता तो क्यों अपमानित होकर जीवन विताता । विदेश में शिक्षा मिलती, लार्ड घराने के युवकों के साथ दावतें उड़ाता, देश में लौटने पर नेता बन जाता, लोगों के सामने समाजवाद की बातें करता, 'राष्ट्रीय' कवि वंदना के गीत रचते ।

निराला आँखें बन्द करके यह सब सोचते हैं, नियति के अन्याय का विश्लेषण करते हैं । वनवेला की सुगन्ध उन्हें जगा देती है, तभी 'खोली आँखें आतुरता से', उससे पहले आँखें बन्द किये हुए वह मंच पर विलायत से लौटे हुए नेता का अभिनय देख रहे थे, उस अभिनय की नकल उतार रहे थे । पत्रों के प्रतिनिधि दल में हलचल मच गई है, हाथों में कैमरा लिए वे नेता के पास उसका संदेश पाने को दौड़ते हैं । नेताजी सम्य वनकर इधर-उधर मुँह घुमाते हुए खड़े हो जाते हैं, सिर झुकाते हैं, देश को समानता और साम्यवाद का संदेश देते हैं । स्वर में बड़ी दृढ़ता है, भीतरी

खोखलापन छिपाने के लिए। निराला इस दृढ़ता पर हँसते हैं, नेता के समूचे अभिनय पर हँसते हैं, उसकी नकल उतारते हुए हँसते हैं। नाटक के भीतर जैसे दूसरा नाटक हो, छाया-नाटक, जिसमें पात्र मूक अभिनय करते हैं, उनके होठ हिलते हैं, लगता है वोल् रहे हैं, किन्तु मुनाई कुछ नहीं देता। आशय समझ में आता है कि देश को साम्यवाद का उपदेश देकर अपना खोखलापन छिपा रहे है। स्वर में दृढ़ता है, वह शायद मुख-मुद्रा से जानी जाती है। निराला मन की व्यथा को इस तरह नाटकीय रूप देते हैं। मन में व्यथा है, ग्लानि है, अपनी उच्चता और दूसरों की तुच्छता की प्रतीति है, दुख के साथ तीव्र व्यंग्य भाव, हास्य और विनोद भी है। ऐसा भाव-मंथन निराला के स्वगत-कथन में है। यह स्वगत-कथन एक बड़े नाटक का अंश है जिसमें निराला आत्म-ग्लानि का भाव दबाकर उसे नई शक्ति में परिवर्तित करना चाहते हैं। शक्ति बाहर से आकर राम के वदन में लीन न होगी, निराला को शक्ति अपने मन के भीतर से ही पाना है।

‘सरोज-स्मृति’ में निराला का स्वगत-कथन। कल्पना-नेत्रों के सामने दिवंगता पुत्री है, स्मृति में जीवन का सुदीर्घ समर, उसमें कवि की पराजय है :

लखकर अनर्थ आर्थिक पथ पर

हारता रहा मैं स्वार्थ समर।

वही पराजय की वेदना, दूसरों के सामने हीन ठहराए जाने की ग्लानि। नई बात यह कि इस पराजय से निराला ही नहीं, परिवार के अन्य जन भी पीड़ित होते हैं। विशेष रूप से कन्या की पीड़ा मन को उद्विग्न करती है, अपनी आँखों के आँसुओं में परिवार के दुखी जनो के प्रतिबिम्ब उन्होंने देखे हैं। नियति से बश नहीं है; वह उसकी दुस्कार को हिन्दी का स्नेहोपहार कहकर स्वीकार करते हैं, कटु व्यंग्य से वह मन का भार हल्का करते हैं। गर्व है, आत्मविश्वास है कि जहाँ साहित्य की सच्ची परख है, वहाँ अपनी प्रतिभा के प्रमाण निराला दे चुके हैं। उन्हें वह युद्ध याद आता है,

एक साथ जब शत घात घूर्ण

आते थे मुझ पर तुले तूर्ण

देखता रहा मैं खड़ा अपल

वह शरक्षेप, वह रण-कौशल।

व्यक्त हो चुका चीत्कारोरकल

क्रुद्ध युद्ध का रुद्ध कंठ-फल।

युद्ध समाप्त हुआ, उसे याद करते हुए निराला का स्वगत-कथन; राम-रावण का युद्ध समाप्त होने पर इसी प्रकार राम का स्वगत-कथन। दोनों जगह अतीत-स्मरण, अन्तर्मुखी विम्लेषण। निराला का विश्वास कि लांछित छवि ही वांछित सिद्ध होगी, कन्या की अकाल मृत्यु से उत्पन्न शोक, कोलाहल करने वाले विरोधियों पर व्यंग्य, विरोधी-भावों का संघर्ष, मन की अशान्ति का चित्रण। यह है उनका स्वगत-कथन। इसके बाद नाटक के भीतर नाटक—सरोज जब सवा साल की थी, तब से उसकी मृत्यु तक के दृश्य निराला कल्पना के नेत्रों से देख जाते हैं। नितान्त मूक अभिनय

नहीं है। बीच में दूसरों के स्वर भी सुनाई देते हैं, फिर भी निराला देखते ही ज्यादा है। तेल में भीगे चमरौवे जूतों से बाहर निकाले हुए विप्र-चरणों के स्मरण से उनकी घ्राणशक्ति जाग्रत होती है और उस दुख में भी उन्हें जोर से हँसी आ जाती है।

“बारह साल तक मकड़े की तरह शब्दों का जाल बुनता हुआ मैं मक्खियाँ मारता रहा”—एकदम यथार्थवाद के धरातल पर ‘देवी’ कहानी में निराला का स्वगत-कथन। पुरानी बातों को याद करते हैं, एक दिन का युद्ध नहीं, बारह साल का युद्ध है। चक्रव्यूह रचा था, यह सोचकर कि उससे साहित्य-शक्ति का संचालन ठीक होगा किन्तु जो सोचा था—नियति का व्यंग्य—फल उल्टा हुआ। अजब विरोधाभास कि दिन काटे फाकेमस्ती में, ख्वाब देखे परियों के। उस पर भी विडंबना यह कि परियों के ख्वाब देखकर साहित्य-शक्ति का संचालन करना चाहा। इस स्वगत-कथन में निराला दूसरों पर व्यंग्य करते हैं, स्वयं भी उस व्यंग्य के शिकार हैं। बीबी के हाथ में सीता-सावित्री पुस्तकें देकर जो स्वयं बगल में चौरासी आसन दबाये घूमते हैं, निराला उन पर हँसते हैं। बड़े आदमियों के बड़प्पन पर व्यंग्य करते हैं। अपनी कद्र न होने से अपमानित, दूसरों की हँसी से क्षुब्ध, मुझे बराबर पेट के लाले रहे—यह सोचकर दुखी होते हैं। अतीत-दर्शन, आत्म-विश्लेषण, विरोधी भावों का संघर्ष यहाँ भी है।

‘सरोज-स्मृति’, ‘राम की शक्तिपूजा’ और ‘वनवेला’ से पहले निराला ने ‘देवी’ कहानी लिखी थी। उन लंबी कविताओं में स्वगत-कथन का जैसा उपयोग उन्होंने किया है, उसका अभ्यास उन्होंने पहले ‘देवी’ में किया। इन रचनाओं के स्वगत-कथनों में आन्तरिक साम्य है : पराजय और अपमान का भाव, परिवेश के अन्यायपूर्ण व्यवहार से क्षोभ, बीती बातों का ध्यान, आत्मविश्लेषण। इन विशेषताओं को पहचान लेने पर ज्ञात होगा कि वे कहीं इक्का-दुक्का, कहीं सम्मिलित रूप से निराला-काव्य में आरम्भ से विद्यमान हैं।

जब कड़ी मारें पड़ीं, दिल हिल उठा—‘अध्यात्म-फल’ नाम की इस प्रारम्भिक कविता में निराला भाव देखते हैं, भाव की जड़ देखते हैं, अतीत में भेले हुए दुख याद करते हुए मुक्ति की वात सोचते हैं। दीन का तो हीन ही यह वक्त है—इस उक्ति में आत्मग्लानि के साथ एक तरह के नियतिवाद की झलक मिलती है। जब समय ही विरुद्ध है, तब मनुष्य का प्रयत्न क्या करेगा ?

परिमल की ‘ध्वनि’ कविता में मृत्यु का भय है, साथ ही यह आशा और उत्कंठा है कि यह जीवन बहुत दिनों तक बना रहे। इस स्वगत-कथन में विश्लेषण कम है, वसन्त के स्वप्न से मन को आश्वस्त करने का भाव अधिक है।

‘अधिवास’ कविता में वह विवाद करते हैं, अगोचर मायातीत ब्रह्म श्रेष्ठ है या गोचर ससार की माया। किसे अपनाना श्रेयस्कर है ? जो ब्रह्म है, वह अधिवास है, वहाँ गति नहीं, चिरन्तन शान्ति और आनन्द है। किन्तु वहाँ करुणा नहीं है, मानवीयता भी नहीं है। कवि इस मानवीयता के संसार को कैसे छोड़े ? निराला

वेदान्त के पक्ष में तर्क कम उपस्थित करते हैं, मान लेते हैं कि लोग उन तर्कों से परिचित होंगे। विरोध में ही तर्क अधिक देते हैं। दुखी भाई को कैसे गले लगाया—यह दिखाकर करुणा को मूर्त नाटकीय रूप देते हैं। वेदान्त की व्याख्या करते हुए नेपथ्य से एक स्वर सुनाई देता है : अधिवास वहाँ है जहाँ गति रुकती है। इसी के विरुद्ध निराला तर्क करते हैं कि जब तक दुख है तब तक करुणा है, जब तक करुणा है तब तक गति है। इसलिए निर्णय यह है कि अधिवास छूटता है लेकिन इसमें दुखी होने की कोई बात नहीं है।

‘वृत्ति’ (परिमल, पृ. ६३) जैसी कविता में निराला दुखपूर्ण स्थिति का विश्लेषण करते हैं, मन को समझाते हैं, कि तुम्हीं नहीं, सभी लोग इस संसार में ठगे गए हैं। इसलिए चिन्ताएँ और बाधाएँ आती हैं तो आएँ, मनुष्य को उन्हें सहने के लिए तैयार रहना चाहिए। यहाँ किसी तरह के उद्बोधन का प्रयास नहीं है; संसार की दुखपूर्ण परिस्थितियों में मनुष्य का जैसा बंधनपूर्ण अस्तित्व है, उसे स्वीकार करना है। यद्यपि ऊपर से लगता है, कविता में तर्क नहीं किया गया, केवल एक भावदशा का चित्रण किया गया है किन्तु चिन्ताओं और बाधाओं की स्वीकृति के पक्ष में जो तर्क दिए गए हैं, वे अप्रत्यक्ष रूप में इस स्वीकृति के विरोधी तर्कों का खंडन करते हैं। कविता वास्तव में निराला के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण करती है। जहाँ अन्तर्द्वन्द्व है, वहाँ किसी न-किसी रूप में स्वगत-कथन है और यह स्वगत-कथन निराला के मन की उस व्यथा को प्रकट करता है जो वेदान्त की भूमि छोड़ने पर उनके मन में उत्पन्न होती है।

चिन्ताएँ, बाधाएँ,
आती ही हैं, आएँ;
अंध हृदय है, बन्धन निर्दय लाएँ।

विडंबना यह है कि संसार में मनुष्य स्वतंत्र नहीं, बंधन निर्दय है और इन बंधनों में रहते हुए ही उसे जीवन सार्थक करना है, जो भी स्वतंत्रता प्राप्त हो सके, प्राप्त करनी है। कठिनाई यह है कि मनुष्य अपने सीमित ज्ञान के कारण परिवेश पर पूरी तरह हावी नहीं हो पाता—अंध हृदय है, इसलिए बंधन और भी निर्दय हैं। मैं ही क्या, सब ही तो ऐसे छले गए—यह कहकर निराला बन्धनों की—नियति की—निर्दयता को विश्व-व्यापी मानते हुए उसे स्वीकार करते हैं।

‘युक्ति’ और ‘परलोक’ कविताओं (परिमल, पृ. ५८-५९) में निराला विवाद करते हैं, जीवन कब समाप्त होगा, समाप्त होने के बाद दूसरा जीवन शुरू होगा या नहीं, आँखें मूंदने पर अनन्त ब्रह्म के दर्शन होंगे या नहीं। दोनों कविताओं में निराला प्रश्न करते हैं, उनका निश्चित उत्तर नहीं देते। यह स्थिति उनके मन की दुविधा सूचित करती है। वही अन्तर्द्वन्द्व की स्थिति जिसका सम्बन्ध स्वगत-कथन से है।

शिवाजी जयसिंह के नाम अपने पत्र में एक जगह कहते हैं :

सोचता हूँ अपना कर्तव्य अब—

देश का उद्देश,

पर, क्या कहूँ मैं,

निश्चय कुछ होता नहीं—

द्विधा मे पड़े है प्राण ।

यह द्विधा की स्थिति शिवाजी के पत्र में, उससे अधिक निराशा की अन्य अनेक रचनाओं में व्यक्त हुई है । निराला अपने स्वगत-कथनों में इस द्विधा की स्थिति से निकलने का बार-बार प्रयास करते हैं ।

पास हीरे, हीरे की खान,

खोजता कहाँ और नादान (गीतिका, पृ. २५)

संसार अंधकूप है, स्पर्शमणि तू स्वयं है । निराला वेदान्त के सहारे द्विधा की स्थिति से निकलने का प्रयास करते हैं । गीत लंबा है, तर्क शृंखला में पुनरावृत्ति है; कारण यह कि वेदान्त-विरोधी तर्क मन में बार-बार उभरते हैं और निराला उन्हें तरह-तरह से शान्त करते हैं ।

मनुष्य की चेतना रूपवान है या रूपहीन ? वेदान्त कहता है—रूपहीन, विरोधी कहते हैं—रूपवान । निराला कहते हैं—जो रूपहीन है, उसे रूपवान बनना है । मन को संसार के विषय वैसे ही ग्रहण करने हैं जैसे निर्मल जल तट-छाया ग्रहण करता है । निराला मन को समझाते हैं कि ब्रह्म के दर्शन न हुए—अधिवास छूट गया—तो कोई अफसोस नहीं, आग्रह है कि अपनी अरूप दृष्टि से संसार का रूप समेट लें—

दृष्टि अरूप, रूप लोचन-युग

वाँध, वाँध, कवि, वाँध पलक-भुज । (गीतिका, पृ. ६६)

रूप को वाँधने का अर्थ स्वयं बन्धन में फँसना है किन्तु बन्धन में फँसे बिना मुक्ति नहीं । जीवन का विरोधाभास ऐसा ही है ।

एक अन्य गीत में इसी से मिलते-जुलते विरोधाभास की पुष्टि है :

वह कितना सुख जब मैं-केवल,

जीवन-जीवन से बँधा सुफल ! (उप., पृ. ६५)

जो मैं-केवल है, एक और अद्वितीय है, वह सुफल होता है जीवन-जीवन से बँधकर !

जो जीवन से भिन्न है, वह विफल है, जो मिला है, वह सुफल है ।

फिर कहते हैं :

रे, कुछ न हुआ, तो क्या ?

जग घोका, तो रो क्या ? (उप., पृ. ५२)

धुली हुई आत्मा को याद करके संसार के व्यवहार को मुला देना चाहते हैं । दुनिया धोखा इसी अर्थ में नहीं है कि वह माया है, लगता है कि है किन्तु वास्तव में नहीं है । एक-दूसरे अर्थ में भी वह धोखा है; उसके मूल्य, मानक, मूल्यांकन की कसौ-टियाँ सब मिथ्या हैं । कहते हैं—

कमजोरी दुनिया हो, तो

कह क्या सकता तू ?

जो है नहीं, उसके कमजोर सहजोर होने का सवाल नहीं। दुनिया की कमजोरी यह है कि वह दूसरों का मूल्य नहीं समझती। इसलिए—

चलता तू, थकता तू,

रुक रुक फिर बकता तू।

निराला के स्वगत-कथन में भाव-मंथन, आत्मविश्लेषण, द्विधा की स्थिति, विवाद के अलावा यहाँ एक नई चीज दिखाई देती है : निराला स्वयं को देखते हैं, स्वयं से बातें करते हैं। स्वयं को जब देखते हैं तब थकान, अकेलेपन और मृत्यु के समीप होने के भाव प्रबल होते हैं। अणिमा और अर्चना के अनेक गीतों में इस तरह का स्वगत-कथन विशेष है।

‘तुलसीदास’ में निराला कहते हैं :

बंध के बिना, कह, कहाँ प्रगति ?

गतिहीन ज्योति को कहाँ सुरति ?

रति-रहित कहाँ सुख ? केवल क्षति—केवल क्षति।

यह उसी तरह का तर्क है जैसा गीतिका के कुछ गीतों में है। बन्धन के बिना गति नहीं है। जहाँ बन्धन नहीं है वहाँ—उस अधिवास में—गति रुक जाती है। जहाँ गतिहीनता है, वहाँ सुख नहीं है। ‘तुलसीदास’ में निराला वेदान्त के पक्ष और विपक्ष में कई तर्क देकर उस अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण करते हैं जो उनकी रचनाओं में ‘अधिवास’ लिखने के समय से मिलता है। स्वभावतः इस अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण करने के लिए निराला स्वगत-कथन की कला का उपयोग करते हैं। इतने बड़े पैमाने पर उन्होंने इस कला का उपयोग अन्यत्र नहीं किया। कविता के सौ बन्दों में लगभग चालीस बंद इस स्वगत-कथन में घेरे हैं।

चौदहवें बंद में तुलसीदास अपने मित्रों के साथ चित्रकूट पहुँचते हैं, फिर आँखें बन्द करके ध्यान में डूब जाते हैं। तैंतालीसवें बंद में आँखें खोलते हैं—

आया मन निज पहली स्थिति पर;

खोले दृग।

अगले तीन बंदों में यात्रा पूरी करने के बाद सब लोग घर लौटते हैं। सैंतालीसवें बंद में निराला उस सौन्दर्य का वर्णन करते हैं जो तुलसीदास को चारों ओर दिखाई देता है। इसे देखने वाली आँखें तुलसीदास की हैं, इसलिए उसके वर्णन को स्वगत-कथन के अन्तर्गत मानना चाहिए। इक्यावनवें बंद में बाकायदा सोचने की प्रक्रिया आरम्भ होती है और चौवनवें बंद में समाप्त होती है। इस तरह चौदहवें बंद से लेकर चौवनवें बंद तक थोड़े से व्यवधान के साथ तुलसीदास का स्वगत-कथन ही चलता है।

तुलसीदास के चिन्तन का ढंग लगभग वैसा ही है जैसा ‘राम की शक्तिपूजा’, ‘वनवेला’ और ‘सरोज-स्मृति’ में राम और निराला का है। तुलसीदास आँखें बन्द

करके छाया-नाटक देखते हैं। प्रकृति जो कुछ कहती है, वह चित्रों में; मन में जो भाव उत्पन्न होते हैं, वे भी दिखाई देते हैं।

वह भाषा—छिपती छवि सुन्दर

कुछ खुलती आभा में रंग कर,

वह भाव कुरल-कुहरे से भरकर भाया।

भाषा आभा के समान है, ऐसी आभा जो कुछ छिपती है, कुछ खुलती है। भाव कुहरे जैसा है। दूसरा दृश्य; धुँधली तट-रेखा, बीच में तरंगाकुल सागर, जल में अस्फुट छाया। प्रकृति का स्वर सुनाई देता है। प्रकृति जड़ है। अहल्या की तरह ज्ञान से उसका उद्धार करना है। इसके बाद फिर छाया-नाटक। आकाश, वहाँ अनेक रंगों की तरंगें, उन्हें पार करता हुआ तुलसीदास का मन। वहाँ से भारत दिखाई देता है, भारत का दैन्य, पराजय, पीड़ा सब दिखाई देता है। मानसिक दासता की तरंग के उस पार जो ज्ञान है उसकी सहायता से भारत को मुक्त करना है। फिर तुलसीदास की चेतना ज्ञानोद्धत प्रहार करके संस्कारों के विषम वज्रद्वार तोड़ना शुरू करती है। उसी समय मन के आकाश में तारिका जैसी रत्नावली की छवि दिखाई देती है। 'राम की शक्तिपूजा' में महावीर को मन के आकाश की ऊँचाइयों से नीचे उतारने का काम अंजना करती हैं; यहाँ वह काम रत्नावली का है। तुलसीदास उस आकर्षण से बँध जाते हैं और फिर अशक्त होकर नीचे उतर आते हैं। नीचे प्रकृति के सौन्दर्य का नाटक दिखाई देने लगता है। पत्नी की छवि से मिलती-जुलती प्रकृति की छवि है, गिरि-वर उरोज, सरि पयोधर (पयोधर मातृत्व-सूचक है यद्यपि वर्णन प्रिया-प्रकृति के सौन्दर्य का है)। लेकिन यह सौन्दर्य वह आँखें बन्द किए ही देख रहे हैं। आँखें खोलने पर आसपास का दृश्य, बैठे हुए मित्र—सब-कुछ जैसा था, वैसा दिखाई दिया। घर लौटने पर प्रिया-प्रकृति के उसी सौन्दर्य का विस्तार, फिर तर्क कि बंधन से ही प्रगति और सुख संभव है।

इस स्वगत-कथन की विशेषताएँ : तुलसीदास तर्क करते हैं, अमूर्त तर्क-योजना के साथ छाया-नाटक देखते हैं। वेदान्त और शृंगार को लेकर मन में द्वंद्व है; तर्कों का तूफान ही नहीं, भावों का संघर्ष है, उसका चित्रण स्वगत-कथन में है। शृंगार के विरोध में करुणा है जो संसार त्यागने के लिए उत्तेजित करती है, वह करुणा जो शूद्रों, पददलितों की दशा के ध्यान से उत्पन्न हुई है। एक अव्यक्त विरोधाभास कि संसार त्यागना है, संसार में ही लौट आने के लिए। नारी बाधा है संसार की सेवा करने के मार्ग में। दूसरा विरोधाभास : वह नारी ही तुलसीदास को मुक्त करती है, सेवा-मार्ग पर चलने की प्रेरणा देती है। आत्मग्लानि और पराजय की वेदना यहाँ भी है किन्तु उसका सम्बन्ध तुलसीदास के व्यक्तिगत जीवन से नहीं, देश के जीवन से है। 'वनवेला' और 'सरोज-स्मृति' में निराला अपनी ग्लानि और पराजय का चित्रण करते हैं; तुलसीदास की अपेक्षा उस चित्रण में भाव-सघनता अधिक है। उसी तरह 'राम की शक्तिपूजा' में राम की ग्लानि और पराजय की पीड़ा अधिक मार्मिक है। 'तुलसीदास' में मुख्य द्वंद्व-विजय और पराजय के भावों में

नहीं है; द्वंद्व है शृंगार और संन्यास के भावों में। यह द्वंद्व स्वगत-कथन की नाटकीय पद्धति से चित्रित हुआ है और वह कविता का मेरुदण्ड है। कविता के आरम्भ में युद्ध और पराजय का वर्णन और अंत में तुलसीदास के गृह-त्याग का वर्णन सार्थक है इसी अन्तर्द्वन्द्व के सदर्म में।

‘राम की शक्तिपूजा’ में शृंगार और संन्यास के द्वंद्व का पूरी तरह अभाव हो, ऐसा नहीं है। राम का एक स्वगत-कथन आया न समझ में यह देवी विधान से शुरू होता है; उससे पहले उनका एक स्वगत-चिंतन और है जिसमें सीता दिखाई देती है। लगभग वैसे ही जैसे ‘तुलसीदास’ में रत्नावली दिखाई देती हैं। ‘तुलसीदास’ में रत्नावली नभतम की-सी तारिका सुधर है, ‘राम की शक्तिपूजा’ में सीता अर्धकार-घन में जैसे विद्युत् है। राम को दिखाई देता है: विदेह का उपवन, लताओं की ओट से प्रथम दर्शन, नयनों का नयनों से गोपन संभाषण, पलकों का उत्थान-पतन; प्रकृति का वैसा ही सौन्दर्य जैसा तुलसीदास देखते हैं, काँपते हुए किसलय, झरते पराग समुदाय, जीवन-परिचय गाते हुए खग, स्वर्गीय ज्योति-प्रपात। पराजय की पीड़ा मूलकर काफी देर तक राम शृंगार-भाव में डूबे रहते हैं। यह शृंगार युद्ध के लिए प्रोत्साहित करता है। एक बार शिवधनुष तोड़ने को हाथ फिर उठ जाता है। किन्तु यहाँ शिव नहीं, उनके भक्त रावण के अस्त्र-शस्त्र व्यर्थ करते हैं। राम को अपने दिव्यास्त्र बुझते हुए दिखाई देते हैं, आकाश में महाशक्ति है जो राम का रण-कौशल व्यर्थ कर देती है। राम फिर शृंगार-भाव में लौट आते हैं—

खिंच गए दृगों में सीता के राममय नयन।

इस शृंगार-भाव पर, पराजय में राम के मोह पर, रावण हँसता है और राम की आँखों में आँसू आ जाते हैं।

यह स्वगत-चिन्तन अमूर्त कथन का सहारा छोड़कर मूर्त चित्रण के सहारे आगे बढ़ता है। निराला इस चित्रण में राम के मुग्ध मन की कमजोरी से आकाशव्यापी शक्ति का वैपम्य दिखाते हैं। इस शक्ति को परास्त करना राम के वश में नहीं; उसे चिरब्रह्मचर्यरत महावीर ही परास्त कर सकते हैं क्योंकि राम की तरह वह ‘शृंगार-युग्मगत’ नहीं हुए। शृंगार और संन्यास का द्वंद्व यहाँ भी है किन्तु संन्यास के प्रतीक महावीर हैं, राम नहीं। फिर भी राम को विजय तभी मिलेगी जब महावीर की तरह वह भी मन का आकाश पार कर जायेंगे। महावीर अंजना की बात मान-कर उतर आए थे; राम उतरेगे नहीं। सहस्रार तक पहुँचने से पहले स्वयं दुर्गा कमल-पुष्प उठा ले जाती है। रत्नावली से मिलती-जुलती भूमिका दुर्गा की है—वामा वह पथ में हुई वाम सरितोपम। रत्नावली ने तुलसीदास को ज्ञान दिया, दुर्गा स्वयं राम के वदन में लीन हो गई। शृंगार और संन्यास का द्वन्द्व ‘राम की शक्तिपूजा’ में है किन्तु गौण रूप में वैसे ही जैसे ग्लानि और पराजय की पीड़ा ‘तुलसीदास’ में है किन्तु गौण रूप में। पर गौण हो चाहे मुख्य, उसे व्यक्त करने की कला है वही स्वगत-कथन अथवा स्वगत-चिंतन की।

पत्रोत्कंठित जीवन का विष बुझा हुआ है—निराला का अंतिम स्वगत-कथन

है। जिस विष की ज्वाला पीकर उन्होंने बार-बार नई जीवन-शक्ति पाई थी, वह विष भी बुझा हुआ है किन्तु हृदयकुंज में अभी आशा का प्रदीप जलता है, वैसे ही जैसे उस भयावनी काली रात में समुद्र के किनारे राम के निकट पर्वत पर मशाल जल रही थी। जीवन के सारे युद्ध समाप्त हो चुके हैं, अब भीष्म शरों की कठिन सेज पर लेटे हैं। राम के बार विफल हुए थे, यहाँ भी—मारें मूर्च्छित हुईं, निशाने चूक गए हैं। मृत्यु समीप है, फिर भी आशा है,

पुनः सबेरा, एक और फेरा हो जी का।

श्रृंगार और संन्यास का द्वन्द्व नहीं, न आत्मग्लानि और पराजय की पीड़ा, यह जीवन और मृत्यु का चिरंतन द्वन्द्व है, अमिट जिजीविषा और अपरिहार्य विनाश का द्वंद्व। बीते हुए जीवन की सफलता पर गर्व है—ऐसा गर्व जैसा निराला की अन्य किसी कविता में नहीं है; साथ ही लम्बे संघर्ष की समाप्ति पर दुःख है, वह शरक्षेप, वह रण-कौशल देखने, उसमें भाग लेने का समय समाप्त हो गया है। सफलता के आनन्द और मृत्यु के विपाद में अद्भुत संतुलन है इस कविता में। परिस्थिति को और स्वयं को देखने, जो देखते हैं, उसका विश्लेषण करने की क्षमता यहाँ भी वैसी ही है जैसी 'वनवेला' में या 'राम की शक्तिपूजा' में। केवल दृष्टि और भी सधी हुई, दृष्टि का नियन्तामन और भी धैर्यवान है; तार्किक विश्लेषण और भावगांभीर्य में सामंजस्य और भी कलापूर्ण है।

स्वगत-कथन चाहे निराला का हो, चाहे किसी पात्र का, वह मन की स्थिति को नाटकीय रूप देने की क्षमता का परिचय देता है। उसमें विश्लेषण है, भावगांभीर्य है, चित्रमयता है। अमूर्त विवेचन के साथ—कही-कही उसे एकदम हटाकर—निराला मूर्त चित्रण की कला प्रदर्शित करते हैं। इस कला द्वारा वह दार्शनिक स्तर पर विरोधी विचारों का संघर्ष, भावात्मक स्तर पर मन के संशय और द्विधा की स्थिति का चित्रण करते हैं। स्वगत-कथन उनके मुक्तको में है, गीतों में है, लम्बी कविताओं में उसे महत्वपूर्ण स्थान दिया जाता है। जब कड़ी मारें पड़ीं दिल हिल उठा से लेकर पत्रोत्कंठित जीवन का विष बुझा हुआ है तक निराला भिन्न प्रकार की रचनाओं में भिन्न स्तर पर, नये-नये रूपों में इस कला का उपयोग करते हैं। उनके साहित्य में यह कला निरन्तर निखरती जाती है।

संवाद

निराला स्वगत-कथन की शैली में खुद से बातें करते हैं, नाटकीय-संवाद की शैली में दूसरों से भी बातें करते हैं। वह विवेक से जैसे अपनी स्थिति का विश्लेषण

करते हैं, वैसे ही अपनी स्थिति समझाने के लिए दूसरों से तर्क करते हैं, वह स्वगत-कथन में अपने मन की द्विधापूर्ण स्थिति, संशय, ग्लानि आदि व्यक्त करते हैं, वैसे ही संवाद शैली में, दूसरों से तर्क करते हुए, वह मन का आक्रोश, क्षोभ अथवा विश्वास प्रकट करते हैं। सूरदास के गीतों में कृष्ण, राधा, गोपियाँ, ऊधो, यशोदा कोई-न-कोई किसी से बोलता ही रहता है। सूरदास अपनी ओर से कम बोलते हैं, जब बोलते हैं तब श्रोता रूप में आसपास कहीं कृष्ण भी होते हैं। निराला उन कवियों की तरह नहीं हैं जो भाव में डूबकर गाने लगते हैं, सुननेवाला सामने हो चाहे नहीं। उनकी वस्तुत्वकला से मिलती-जुलती उनकी संवादकला है जिसमें कभी वह, कभी अन्य व्यक्ति दूसरे से बातें करता है।

बैठ लें कुछ देर—परिमल की पहली कविता, एक व्यक्ति दूसरे से बातें कर रहा है; तम गहन जीवन घेर में परिवेश की ओर, रंगमंच पर वक्ता के पीछे फैले हुए अंधकार की ओर सकेत है। नाटकीय संवाद है, उसी के अनुरूप जीवन के विरोधाभास, व्यंग्यपूर्ण वैपम्य चित्रित है। ये दोनों—वक्ता और श्रोता—पथिक है अन्त और अनन्त के—दो विरोधी तत्त्वों का संतुलन। भाषा अपना काम करती है झुकता की आड में। जीवन चुप, निर्द्वन्द्व रह जायगा—स्थिरता प्राप्त करेगा—उत्थान-पतनाघात से। कविता में नाटकीयता केवल इसलिए नहीं है कि एक व्यक्ति दूसरे से कुछ कह रहा है, वरन इसलिए कि प्रति पद पर उसके कथन में वक्ता है, वस्तुओं, विचारों और भावों में वैपम्य प्रदर्शन और संतुलन है।

एक दिन थम जाएगा रोदन—(‘निवेदन’, परिमल, पृ. ३२)। वियोग की संभावना, पुनर्मिलन की आकांक्षा, दूसरी बार न मिलने पर न पहचाने जाने का भय, एक व्यक्ति से दूसरे की उक्ति, भाषा मुखर नहीं मौन, ‘गगन-तम’ और ‘प्रभापल’ के परस्पर विरोधी विषयों की योजना।

‘शेष’ : (उप., पृ. ३७), एक स्त्री अपनी सखी से बातें कर रही है। प्रकृति से जो संदेश मिला, वह संवाद के रूप में यहाँ लिखा गया, पुरुष ने नारी का हाथ पकड़कर जो कुछ कहा, वह भी संवाद रूप में लिखा गया। उक्ति के भीतर उक्ति जैसे नाटक के भीतर नाटक। सखी से नारी की उक्ति, उस उक्ति में पुरुष की उक्ति। पृष्ठभूमि में डूबता हुआ मूरज, कमल पर दुख-किरण, वन अवसन्न। वियोग-व्यथा अथवा यौवन में अतृप्ति के चित्रण के लिए एक छोटा नाटकीय आयोजन।

इसके विपरीत संयोग का मुख, फिर थकान; दूसरा नाटक, भौरे और फूल की बातचीत। भौरा फूल को अपनी तर्क-योजना से फुसलाता है :

सुनो, अहा फूल,

जब कि यहाँ दम है,

फिर, क्या रंजोगम है—(परिमल, पृ. ६५)

निराला को पारसी रंगमंच की संवाद-शैली पसन्द नहीं थी लेकिन यहाँ भौरे के बोलने के ढंग से लगता है, उसने पारसी रंगमंच पर काफी नाटक देखे हैं।

गीतिका में ऐसे अनेक गीत हैं जिनमें पुरुष या स्त्री एक-दूसरे से बातें करते हैं ।

नयनों में हेर प्रिये,

मुझे तुमने ये वचन दिये—(पृ. ५)

शुरुआत पुरुष की उक्ति से, फिर उसमें नारी की उक्ति । पुरुष मरण और जीवन दो परस्पर विरोधी प्रक्रियाओं के कारण जाम पिये हैं । झंकार जो तार से निकलकर हवा में विलीन हो जाती है, उससे पुरुष बँधा हुआ है । जो हीरे हैं, वे जड़ है, सीमित हैं, पर उनके हीरे हैं इसलिए अपार ज्योति लिये है । एक ओर नारी की तृष्णा है । तृष्णा शान्त नहीं होती, चाहे नारी की हो, चाहे पुरुष की । दूसरी ओर उस तृष्णा के लिए पुरुष है तृप्ति का सरोवर । कविता के संवाद में यह विरोधी वस्तुओं और भावों का सामंजस्य और संतुलन ।

मैं लिखती, सब कहते;

तुम सहते, प्रिय, सहते । (उपं., पृ. २१)

लिखती है स्त्री, सहता है पुरुष । अजब विरोधाभास है । जगं धोका तो रो क्या की तरह स्त्री तर्क करती है,

होते यदि तुम नहीं,

लिखती मैं क्या कहो ?

इस होने ने मिटाया नहीं, बनाया है । अवश्य वहं गालिव के विपरीत अपने नहीं, दूसरे के होने की बात कर रही है । लिखने के साथ एक भिन्न क्रिया बहने की है लेकिन बहने के साथ स्थिर रहने का चमत्कार भी है :

मैं लिखती या बहती

स्रोत पर तुम्हारे ही रहती ।

यह स्थिति पुरुष को ही नहीं, स्त्री को भी प्रिय है क्योंकि वह उसकी आवृत्ति चाहती है :

इसी तरह उर पर रख, मधुर,

कहो, तुम कहो :

(जब) चाह, तुम्हें चहते,

तब कहते, सब कहते ।

इस तरह के तर्कयोजना वाले संवादों में साधारणतः शृंगार के संचारी व्यभिचारी भाव सतह के नीचे रहते हैं; यहाँ वे नीचे से उठकर संतह के ऊपर आ गए हैं । अंतिम पंक्तियों में पोरसी रंगमंच वाली संवादशैली की हल्की झलक है ।

अनामिका में कविता है 'मित्र के प्रति' । कविता यदि किसी के प्रति हो तो साधारणतः उसमें वक्ता एक ही होता है—कवि । यहाँ भी वक्ता एक है किन्तु उसकी उक्ति के भीतर दूसरी की उक्ति है । नेपथ्य की ओर देखकर निराला कहते हैं :

कहते हो, 'नीरस यह
वन्द करो गान' । (पृ. १०)

मित्रो की उक्ति अमूर्त कथन से शुरू होती है, फिर सरोवर, हंस, कमल, जल-तण्ड की ध्वनि, पवन के मल्लार के प्रतिमानों से जगमगा उठती है। इन सुन्दर, दर्शन-प्रिय, श्रुति-सुखद-प्रतिमानों पर निराला व्यंग्य करते हैं : जहाँ जल होगा, वहाँ मेढक होंगे, उनकी टर्-टर् भी होगी। फिर लू, ताप और ग्रीष्म के द्वारा नई कविता की स्थिति का चित्रण करते हुए वह वर्षा तक पहुँचते हैं। वर्षा के बाद—उपमानों की जमीन छोड़कर, 'सोचो तो' कहते हुए—निराला नई कविता में मित्र छंद से अमित्र छंद के वैधने के चमत्कार की ओर ध्यान दिलाते हैं। मित्र-अमित्र का सह-अस्तित्व मोर और साँप की पूँछों के जुड़ने के समान ही आश्चर्यजनक है। निराला मित्र शब्द का दूसरा सामान्य अर्थ लेते हुए अपनी कविता के आलोचकों से कहते हैं : तुम्हीं ने प्रिय मित्र को छोड़कर, मुँह मोड़ लिया है।

अचानक अमूर्त तर्कयोजना के आगे एक विराट् विव आ जाता है—अपार तिमिर सागर। अमूर्त कथन की जमीन छोड़कर इस तरह विव को उपस्थित करने में नाटकीयता है। अपार तिमिर सागर की सार्थकता इस जगह यह है कि तर्क-योजना की एक कड़ी यहाँ समाप्त होती है, निराला मित्र और अमित्र को मिलाने वाली उदारता से मित्र की उपेक्षा करने वाली संकीर्णता की तुलना करते हैं। फिर तर्क-योजना के क्लाइमैक्स के तौर पर कविता के उस चरण को समाप्त करते हुए पूछते हैं :

इसी रूप में रह स्थिर,
इसी भाव में घिर घिर,
करोगे अपार तिमिर—

सागर को पार ?

जो स्थिर है, वह सागर क्या पार करेगा ? इस विरोधाभास से निराला अपने आलोचकों की विवेकहीनता सिद्ध करते हैं, संघर्ष की कठोरता की ओर संकेत करते हुए आलोचकों की जड़ता पर हँसते हैं।

जो जीर्ण-शीर्ण पत्र डालो से गिरे हुए जहाँ-तहाँ पड़े थे, उन्हीं से प्राचीनता-पंथियों को प्यार था। इसीलिए उन्हें नई कविता—अर्थात् छायावादी कविता—से कण्ट हुआ। प्राचीनता-पंथी जब कमरे में आराम कर रहे थे, तब बाहर उन्हें अप्ररान्न करने वाली नई कविता की गर्म हवा शोक-चिह्न जलाकर अशोक विटप को रंग रही थी, साहित्य और समाज में क्रान्तिकारी परिवर्तन कर रही थी। तिमिर सागर को पार करने की क्षमता संकीर्ण भावों में स्थिर रहने वालों में नहीं थी किन्तु यह हवा समुद्र में जाकर तूफान-बरपा कर देती है, विपम विघ्नों की नाव उलट देती है, कविता की भाषा के सारे अर्थ ही बदल जाते हैं :

उलट दिया अर्थागम

वनकर तूफान ।

अब वह तूफान शान्त हो गया है। त्रास नहीं है, इसलिए रक्षा करो—यह पुकार भी नहीं है। ग्रीष्म के ताप से जल सूखकर ऊपर उड़ा, सीप में गिरकर मोती बना, उन्ही मोतियों की माला अब सरस्वती के कंठ की शोभा बढ़ा रही है। तर्कयोजना पूरी हुई।

पुरानी रीतिवादी कविता निर्जीव हो गई है; नई कविता ने कठिन संघर्ष से गुजरते हुए उसका स्थान ले लिया है—निराला का मूल कथ्य यह है। इसे सीधे न कहकर मित्र के और अपने संवाद द्वारा नाटकीय ढंग से कहते हैं। तर्कयोजना में विपम भावों, विचारों और वस्तुओं के संगठन द्वारा वह श्रोता को विस्मित करते हैं, अपने पक्ष का औचित्य और विरोधी पक्ष की जड़ता सिद्ध करते हैं। उद्देश्य वैसा ही है जैसा वक्तृत्व कला में किन्तु वहाँ वक्तृत्व कला में नाटकीयता है, यहाँ नाटकीयता में वक्तृत्व कला है। दो विरोधी पक्षों की सीधी टक्कर है, दोनों अपनी-अपनी बात कहते हैं—यह नाटक है। नाटक का उद्देश्य श्रोता को एक ही पक्ष, कवि के पक्ष में प्रभावित करना है—यह वक्तृत्व कला है। कविता में तर्कयोजना मात्र नहीं है। संघर्ष की आँच में झुलसने की याद बार-बार लू और ताप के विषों से ताजा कर दी जाती है। कविता में क्षोभ की जगह दृढ़ आत्मविश्वास है—तर्क-योजना के नीचे सुदृढ़ भाव-भूमि है।

‘हिन्दी के सुमनों के प्रति पत्र’—(अना., पृ. ११४) में संवाद की जगह निराला की उक्ति है। बोलने वाले हैं अकेले निराला, सामने सम्बोधित हैं रीतिवादी मित्रों की जगह समकालीन छायावादी कवि। रीतिवादी परास्त हुए—‘मित्र के प्रति’ में यह विश्वास है। छायावादी कवियों में वह श्रेष्ठ नहीं माने जाते—यह क्षोभ ‘हिन्दी के सुमनों के प्रति पत्र’ में है। गर्व है कि मैं ही वसंत का अग्रदूत; अपमान की पीड़ा है कि जो अग्रदूत है, वह इस समय ब्राह्मण समाज में ज्यों अछूत है। फूल रंगीन है; निराला पढ़कर फेंके हुए पत्र के समान है। महत्त्वपूर्ण वस्तु फल है, न कि रंगा घागा बाँधे हुए फूल। उस फल के भीतर जो कड़वा, त्यागा हुआ बीज है, वही आलोचक निराला हैं। निराला की अनेक रचनाओं में जीर्ण-शीर्ण पत्रों को उड़ाने की बात है; यहाँ कविता के आरम्भ में वह स्वयं जीर्ण पत्र बनते हैं, फिर रंगरूप पर गर्व करने वाले सुमनों को निष्फल, दिखाऊ सौन्दर्य वाला, प्रतिभाहीन सिद्ध करते हुए स्वयं कविता के अन्त में फल के बीज बन जाते हैं। तर्कयोजना रूपक में बँधी है, पत्रों और सुमनों का वैषम्य प्रदर्शन है। निराला आरम्भ से लेकर कविता के मध्य तक पत्र है, फिर सुमन के अन्तर को पार कर जाने वाला फल—फल का बीज बनते हैं। सुमन अपनी जगह स्थिर रहते हैं। पत्र और फल की दो भूमिकाएँ निवाहने के कारण तर्कयोजना में थोड़ी शिथिलता आ गयी है। कारण यह हो सकता है कि क्षोभ का भाव दब नहीं रहा है। जब वह कहते हैं—ईर्ष्या कुछ नहीं मुझे, तब पाठक को लगता है, थोड़ी-बहुत तो है और वह ईर्ष्या विवेक को डिंगा देती है।

‘बनवेला’ में निराला के स्वगत-कथन के अलावा कवि और बनवेला का संवाद

है। स्वगत-कथन में ऐसी भावात्मक तीव्रता है कि उसके आगे संवाद फीका लगता है। वनवेला उपदेश देना शुरू करती है : जीवन के मेले में बाहरी वस्तुओं की चमक-दमक है, इसलिए बड़े-छोटे का भेदभाव है; जहाँ ज्ञान है, वहाँ बड़प्पन और छुटपन की कसौटी दूसरी है। कवि उस उपदेश को सत्य और सुन्दर मानते हुए स्वीकार करता है। वेला की उक्तियों में कहीं उस संघर्ष, क्लेश और पीड़ा का आभास नहीं है जो निराला के स्वगत-कथन में विष वनकर प्राण-प्रतिष्ठा करता है। इसीलिए स्वगत-कथन की तुलना में शेष संवाद फीका है।

एक उपदेश रत्नावली का है 'तुलसीदास' में, नाटकीय, अत्यन्त प्रभावशाली। वास्तव में उपदेश प्रच्छन्न है; प्रकट है धिक्कार, प्रताड़ना। वह शुरुआत ही धिक्कार से करती है—धिक्! धाये तुम यों अनाहूत। रत्नावली पिता के घर में अपमानित हुई है, उसकी वाणी में रोप है; राम के नहीं काम के सूत कहलाए—इस उक्ति से पति की भर्त्सना करती है, उस भर्त्सना में ही उपदेश निहित है। तुलसी के स्वगत-कथन के मुकाबले रत्नावली की उक्ति फीकी नहीं पड़ती।

एक उपदेश जाम्बवान का है, 'राम की शक्तिपूजा' में। यह एक कुशल सेना-पति द्वारा नीति-निर्धारण है। कवि पाठक को वहाँ ले आया है जहाँ विभीषण की वक्तृता के बाद सभा निस्तब्ध हो गयी है; फिर राम गतिरोध की स्थिति का वर्णन करके चुप हो जाते हैं। युद्धभूमि में दुर्गा से आँखें मिलाने पर राम के हाथ बँधे रह गये हैं। आगे क्या हो ? कोई मार्ग नहीं सूझता। उस स्थिति में जाम्बवान नई नीति निर्धारित करते हैं : शक्ति की मौलिक कल्पना करो, आराधन का उत्तर दृढ़ आराधन से दो। एक स्थिति से दूसरी की ओर नाटकीय संक्रमण सम्भव हुआ; जाम्बवान के उपदेश की यह सायंकता है। जाम्बवान की उक्ति विभीषण के सुरचित भाषण का उत्तर है। एक में कृत्रिम ओजस्विता, आन्तरिक कायरता, राम पर व्यंग्य, क्षुद्र स्वार्थपरता है; दूसरी में राम के प्रति गहरी सहानुभूति है, उनके सोये हुए आत्म-विश्वास को जगाने का प्रयास है, सहज दृढ़ता है, राम पर ही नहीं, पूरी सेना पर विश्वास है। राम के स्वगत-कथन में सेना गौण है :

विचलित लख कपिदल, क्रुद्ध युद्ध को मैं ज्यों-ज्यों,

शक-शक झलकती बह्लि वामा के दृग त्यों-त्यों।

कपिदल विचलित है; उसे सँभालने वाले केवल राम हैं। जाम्बवान की उक्ति में सेना को वैसा ही महत्त्व दिया गया है जैसा कथावाचक के प्रारम्भिक भाषण में। राम एकान्त में शक्ति-साधना करें, उनकी अनुपस्थिति में सेना मोर्चा सँभाले रहेगी। जाम्बवान विश्वास से, वृद्ध सेनापति के अधिकार से कहते हैं :

छोड़ दो समर जब तक न सिद्धि हो, रघुनन्दन !

इस एक पंक्ति से जाम्बवान के चरित्र की गरिमा, राम के प्रति उनका अमित स्नेह व्यक्त होता है। वही राम से कह सकते हैं, कुछ दिन न लड़ो; कुछ न बिगड़ेगा। फिर वह युद्धभूमि के लिए सैन्य-संचालन की रूपरेखा तैयार कर देते हैं। कौन नायक होगा, कौन दक्षिण भाग में होगा, कौन वाम भाग में, कौन मौका पड़ने पर

दूसरों की मदद के लिए पहुँचेगा—जाम्बवान अपने नैतिक-सैनिक नेतृत्व से नाटक के घटना-प्रवाह की दिशा बदल देते हैं। नाटकीय संवाद की दृष्टि से, इस कारण, निराला को सबसे अधिक सफलता 'राम की शक्तिपूजा' में मिली है।

निराला की एक तर्क-पद्धति यह है कि वह प्रश्नों की झड़ी लगा देते हैं, जिससे प्रश्न करते हैं, उसे बोलने का मौका नहीं देते।

लीक छोड़कर कहाँ चलूँ ?

दाने के बिना क्या तलूँ ?

फूला जब नहीं क्या फलूँ ?

क्या हाथ बटाते हो ? —

आँख बचाते हो ।— (अर्चना, पृ. ४३)

जब मदद की जरूरत थी, तब दी नहीं; उस पर हाथ बटाने का दावा ! कैसा विरोधाभास है, फूल तो आया नहीं, फल की माँग हो रही है ! प्रत्येक प्रश्न में एक तर्क है, प्रत्येक तर्क में मन का आक्रोश है। निराला तर्क कर रहे हैं विघाता से। सिद्ध यह कर रहे हैं कि उसने जो दुनिया बनायी है, वह अन्तर्विरोधों से भरी है; उन अन्तर्विरोधों से पीड़ित होने वाले मनुष्य में सफल जीवन बिताने की आशा करना व्यर्थ है। इस व्यर्थता के लिए मनुष्य उत्तरदायी नहीं है।

दाने के बिना क्या तलूँ ? ऐसा ही प्रश्न निराला साम्ब्य काकली की एक कविता में करते हैं :

नहीं जो बीज तो खेत में बो क्या ?

ब्रह्म और माया वाला द्वन्द्व निराला यहाँ भी निपटा रहे हैं। शंकर हों चाहे न हो, अन्नपूर्णा का होना आवश्यक है। इनके बिना क्या किससे लोगे, क्या किसको दोगे ? धर्म, कर्म, रूप, गुण, शरीर तभी हैं जब माया है।

विश्व-संसार है तभी है माया,

धर्म-कर्मादि है गुण, रूप, काया;

नहीं तो किसी को दो क्या ब लो क्या ?

निराला अपने प्रश्नों से उस दर्शन की व्यर्थता सिद्ध कर रहे हैं जो संसार को अस्वीकार करता है। अन्तिम पंक्ति अन्नपूर्णा से सम्बन्धित आरम्भिक पंक्ति की प्रतिध्वनि है : अन्नपूर्णा बिना लो क्या ब दो क्या ? यह प्रतिध्वनि अपने में नाटकीय है; इसके सिवा वह अन्नपूर्णा से सांसारिक व्यवहारों का सम्बन्ध स्पष्ट करती है। निराला ये प्रश्न किससे कर रहे हैं, शिव या ब्रह्म से, अन्नपूर्णा अथवा माया से, स्वयं से अथवा श्रोता से ? जिससे भी प्रश्न करे, उनके प्रश्न करने में कला है, प्रश्नों की शृंखला से सुनिश्चित तर्कयोजना है, द्विधा की स्थिति से निकलने का प्रयास है। कथ्य यह है कि संसार की सार्थकता है शक्ति की वास्तविकता के कारण; उसे नाटकीय रूप देते हैं निराला अपनी प्रश्नावली द्वारा। प्रत्येक प्रश्न में व्यंग्य है जो विरोध-पक्ष की विवेकहीनता प्रमाणित करता है।

कौन तम के पार ? — (रे, कह) (गीतिका, पृ. १२)

इस गीत में निराला का कथ्य वही है जो सान्ध्य काकली के उपर्युक्त गीत में है। उसे वह नाटकीय रूप देते हैं प्रतीक-योजना द्वारा। पृथ्वी, अप, तेज, वायु, आकाश—भिन्न प्रकार से विश्व में ये सब तत्त्व सक्रिय हैं, परस्पर परिवर्तनशील हैं, अन्त में एक ही तत्त्व के आश्रित हैं, वह है शून्य, आकाश अथवा अन्धकार। इन पाँच तत्त्वों की गतिशीलता से ही गन्ध, स्पर्श, शब्द आदि का बोध होता है; निराला पूछते हैं, यह रूप-रस का बोध वास्तविक है या छलना—

निशा-प्रिय-उर शयन सुवधन

सार या कि असार ?—(रे कह)

निराला के सामने वेदान्ती है जो संसार को मिथ्या कहता है। इसलिए प्रश्न करने के बाद वह चुप नहीं रहते, हर वन्द के बाद 'रे कह' की आवृत्ति से उत्तर देने के लिए उसे ललकारते हैं। वह उत्तर नहीं देता, उत्तर देने का अवसर ही नहीं पाता। पृथ्वी में आकाश तक और आकाश से पृथ्वी तक उसे सघन अन्धकार में हिला-झुलाकर निराला उसकी शास्त्रार्थकला व्यर्थ कर देते हैं। संसार माया है, मिथ्या है, ब्रह्म ही सत्य है—इस धारणा के विरुद्ध जो कुछ कहना है, उसे मूर्त चित्रण के साथ, प्रश्नों द्वारा श्रोता पर व्यंग्य करते हुए, संयत आवेग के साथ निराला इसी ढंग से कह सकते थे।

भावबोध के अनेक स्तरों पर निराला इस नाटकीय संवाद-शैली का उपयोग करते हैं। जो बात सीधे कही जा सकती है, उसे वह वक्रता से कहते हैं, वक्ता और श्रोता को आमने-सामने खड़ा करके संवाद-शैली में कहते हैं। सीधे भावोद्गार की तुलना में इस वक्र-कथन द्वारा भावाभिव्यक्ति सघन हो उठती है। भाव सीधे प्रवाहित न होकर प्रच्छन्न या प्रकट रूप में विरोधी भाव से टकराता है। कविता इस भीतरी तनाव से, आन्तरिक स्पंदन में गतिशील होती है। विवेक इस सारी गतिशीलता को नियंत्रित रखता है। दार्शनिक स्तर पर विचार मंथन, भावात्मक स्तर पर मन के उद्वेग, क्या गीत और क्या लम्बी कविता—दोनों में सफलता से चित्रित होते हैं। लम्बी कविता में संवाद कथा के प्रसार, कथा-प्रवाह को मोड़ने, वक्ताओं के चरित्र-वैषम्य को प्रदर्शित करने में सहायक होते हैं। व्यंग्य इन संवादों की प्राण-शक्ति है। न्यूनाधिक मात्रा में मूर्त चित्रण, भाव-प्रवणता और तर्कयोजना का संतुलन इनकी विशेषता है।

आदमी जैसे नक्शा बनाता है, फिर नक्शे के अनुसार मकान बनाता है, वैसे निराला पहले नक्शा बनाते हैं, फिर कविता रचते हैं। कोई काम वह हमेशा एक ही ढंग से नहीं करते, यह रचना-पद्धति भी वह छोड़ देते हैं। फिर भी उनकी बहुत-सी कविताओं में उनका नक्शा पहचाना जा सकता है। 'मेरे गीत और कला' में 'जुही की कली' की व्याख्या करते हुए उन्होंने अपना नक्शा समझाया है : कली कविता के आरम्भ में सोती है, फिर सोते से जागती है, प्रिय से मिलती है; मन के अन्धकार के बाद है जागरण, 'मैं इसे ही परिणति कहता हूँ और उत्कृष्ट कला का एक उदाहरण।' (प्रबन्ध प्रतिभा, पृ. २६०) 'बादल राग' (२), मौन रही हार, आदि अन्य रचनाओं की जो व्याख्या निराला ने की है, उसमें उन्होंने अपनी तर्क-योजना की रूपरेखा समझाई है। प्रत्येक रचना में गति है, विकास है, तर्क की रेखाओं के अनुरूप भाव और मूर्ति विधान की इमारत खड़ी की जाती है। कविता जिस स्थिति से शुरू होती है, उसी में खत्म नहीं होती; खत्म होने तक स्थिति बदलती है और उसका बदलना तर्कसंगत होता है, प्रथम स्थिति यदि कारण है तो अन्तिम स्थिति उसका परिणाम है। यह बात अलग है कि जुही की कली सोने के बाद जागती है, 'जागृति में सुप्ति थी' का नायक जागने के बाद फिर सो जाता है या सो जाना चाहता है, जागो फिर एक बार (१) का नायक अन्त तक सोता ही रहता है।

निशा के उर की खुली कली—(परिमल, पृ. ६४) निशा के बहाने अभिसारिका का चित्रण है। चलना चाहती है, नूपुर बज उठते हैं, लाज से रुक जाती है। भय के साथ प्रीति भी है : प्रीति-भीति काँपे पग उर मन। भीति के कारण रुकती है; प्रीति उसे आगे ठेलती है। भय को दूर करके हँसती हुई आगे बढ़ती है। प्रिय की शैया के पास पहुँचकर आँखें खोलने के बदले उन्हें वन्द कर लेती है। यह प्रीति-भीति की तर्कसंगत परिणति है, भले ही आँखें मूँदने के कारण वह सर्वोच्च दार्शनिक व्याख्या न बन पाई हो। हवा के एकाएक चलने और वन की मर्मर ध्वनि सुनने के साथ निराला कविता को समाप्त कर देते हैं, यह सोचकर कि अकलमंद को इशारा काफी है। किन्तु स्पर्श से लाज लगी—(गीतिका, पृ. ३१) में पहले स्पर्श, तत्पश्चात् चुम्बन, पुनः उस क्रिया का विस्तार : मौन पान करती अधरासव, अंत में परिणति :

मधुर स्नेह के मेह प्रखरतर

वरस गये रस-निर्झर झरझर।

रस-निर्झर के वरसने के बाद उर भीतर अमर अंकुर भी उगा। यह अंकुर विशुद्ध भावात्मक हो सकता है, सन्तति के बीजरूप में दैहिक और भौतिक भी हो सकता है। रूखी री यह डाल, वसन वासन्ती लेगी—(उप., पृ. १४) इस गीत में शुरुआत

पार्वती की तपस्या से होती है, खात्मा होता है कुमार-जन्म की भविष्यवाणी से :

मधुव्रत में रत वधू मधुर फल

देगी जन को स्वाद-तोष-दल ।

ऐसे ही मेघ के घन केश— (उप., पृ. ४८)

मे पहले पवन पट लहराया, फिर वह आकाश से उतरकर शिखर पर बैठी, फिर रस-वर्षा :

निर्निमेष खड़ी सुघर अयि,

लख रही निज शेष ।

साधारणतः मेघ की याद आते ही ग्रीष्म की तपन में जलकणों के ऊपर उठने से लेकर प्यासी सूखी धरती पर जल के वरसने तक सारी प्रक्रिया निराला की आँखों के सामने घूम जाती है । इसका विस्तार से वर्णन 'जलद के प्रति' कविता (परिमल, पृ. ७४) में है । 'वादल राग' (३) में उसी ओर संकेत है । धरा के खिन्न दिवस के दाह ! दाह के वाद मूर्य से चयन को सफल करता हुआ वादल आकाश में चढ़ जाता है, वहाँ गरजता और गाता है, अंत में फिर धरती पर लौटने की संभावना :

आज मिटेगी व्याकुल श्यामा के अधरों की प्यास । 'उक्ति' (अनामिका, पृ. १६०) में पहले जीवन जला, फिर आकाश में मेघमाला दिखाई दी । ऐसी ही परिणति रूपक द्वारा मित्र के प्रति मे । वादल गरजो—(उप., पृ. ८२) में शुरुआत गरजने से, खात्मा धरती को जीतल करने से । 'प्रसाद के प्रति' (अणिमा, पृ. २७) में वारहमासा का तान्य-वाना लेकर निराला उनका जीवन चित्रित करते हैं । पहले वसन्त के समान प्रसाद सरसी के हृदय पर लहर उठा गए, फिर

पके खेत लहरे, सोना ही सोना चमका,

सुखी हुए सब लोग, देश में जीवन दमका ।

शरत् हेमन्त पार करके खेत कटने की नौवत भी आई :

खेती ज्वार वाजरे की आई कट-कट कर,

सुखी हुए सब जन अपने-अपने सुन्दर घर ।

प्रसाद ने जीवन के आरम्भ में नये साहित्य की शुरुआत की थी, प्रमाण के समय वह उसे समृद्ध दशा में छोड़ रहे थे । वारहमासे का यही ताना-वाना 'देवी सरस्वती' कविता में नक्शे का काम देता है । आचार्य शुक्ल के प्रति 'श्रद्धाञ्जलि' (अणिमा, पृ. २६) में निराला शुरुआत अमानिशा से करते हैं, फिर द्वितीया, तृतीया पार करते हुए खात्मा चतुर्दशी से करते हैं । यहाँ नक्शा उन्होंने ज्योतिष के आधार पर बनाया है ।

एक गीत है : पावन करो नयन ! (गीतिका, पृ. ९) पहले किरण आकाश से उतरकर धरती को रूप-रंग से जगमगा देती है । फिर सूर्यास्त; अपने दल मूँदे हुए कमल, उस पर जल की बूंद । उस बूंद पर दुख की लंबी रात में स्वप्न की जागृति की तरह वह किरण जो अब सीधे सूर्य से नहीं, चंद्रमा के माध्यम से धरती पर आती है । प्रवाह यहाँ प्रकाश से अधिकार की ओर है; चन्द्रमा की किरण स्वप्न की

जागृति है। रात दुख की है; उसमें सहारा देने वाला सपना बनती है वह किरण। निराला के तर्क का ढाँचा यहाँ उनकी मार्मिक वेदना को अभिव्यक्त करने में सहायक होता है।

‘तुलसीदास’ के आरंभ में भारत के प्रभापूर्ण सूर्यास्त का वर्णन है, अंतिम पंक्ति में स्वभावतः सूर्योदय का उल्लेख है। मुगल शासन से सूर्य का अस्त हुआ, तुलसी की साधना से उदय होगा; सारी घटनाएँ निराला इस ढाँचे के अन्दर सजाते हैं। जब उन्होंने सूर्यास्त की बात लिखी, तब वह पूर्व में सूर्योदय की आभा भी देख रहे थे। ‘राम की शक्तिपूजा’ में सूर्य अस्त हुआ, राम-रावण के युद्ध की स्मृति, फिर घोर अंधकारमयी निशा, उस अंधकार में सारे द्वंद्व, अंत में राम के वदन में लीन होती हुई महाशक्ति। ‘वनवेला’ में प्रलय-संध्या का दृश्य, अंत में प्रातःकाल पूजा के लिए वनवेला का चयन।

ढाँचा बनाने की यह पद्धति कही तो कला के उत्कर्ष में सहायक होती है, कही नहीं : पावन करो नयन में प्रकाश के बाद अंधकार का आना, उस अंधकार में भी जागते रहने—नींद में स्वप्न देखने—की प्रबल आकांक्षा उस तर्कयोजना से संबद्ध होकर सफलतापूर्वक व्यक्त होती है। ‘देवी सरस्वती’ और ‘प्रसाद के प्रति’ रचनाओं में इसी तरह देश की सांस्कृतिक विरासत और आधुनिक साहित्य का विकास चित्रित करने के लिए बारहमासे वाला साँचा बड़े काम का साबित होता है। किन्तु ‘तुलसीदास’ में यह साँचा कमजोर-सा है। कविता के जोरदार अश युद्ध और तुलसीदास के अन्तर्द्वन्द्व से संबद्ध है, अन्त में रत्नावली के योगिनी रूप के वर्णन से। इनकी तुलना में सूर्योदय कमजोर लगता है, मात्र एक रूढ़ि का पालन। वास्तव में जिस उदात्त स्तर पर सूर्यास्त का चित्रण हुआ है, उसी पर सूर्योदय का नहीं हुआ। इसी तरह ‘राम की शक्तिपूजा’ में इतना अंधकार है और इतना गहरा है कि जिस ज्योति के पत्र पर राम-रावण का अपराजेय समर लिखा गया है, वह अंधकार के नीचे कहीं छिप गया है। कविता के अन्त में महाशक्ति राम के वदन में लीन हुई, यह सही है, किन्तु उनके लीन होने के समय रात बीत चुकी थी, सवेरा हो गया था, कहीं स्पष्ट उल्लेख नहीं है। जब राम का मन सहस्रार पार करने को होता है, तब रात का दूसरा पहर है। दुर्गा कमल का आखिरी फूल उठा ले जाती हैं। राम नेत्रकमल चढ़ाने को होते हैं तब एक स्वप्न साकार हो उठता है : सामने दुर्गा है, दाएँ लक्ष्मी, बाएँ सरस्वती है। यह एक सपना है जो प्रभात की किरणों से मेल नहीं खाता। कविता के आरम्भ में पराजय का दुःस्वप्न है, कविता के अन्त में वर-प्राप्ति का सुख-स्वप्न। इन दो स्वप्नों में वैषम्य है किन्तु संतुलन नहीं। पहला स्वप्न प्रबलरूप से उद्देगपूर्ण है, यथार्थ को समर्थरूप से अभिव्यक्त करता है; दूसरा स्वप्न यथार्थ से विमुख, सुखद कल्पना है जिसमें अन्तर्निहित भावशक्ति क्षीण है। यह सुख-स्वप्न चाहे राम ने रात्रि में देखा हो चाहे प्रातःकाल, है वह कमजोर। ‘राम की शक्तिपूजा’ के तर्कसंगत गठन में यह कमजोरी है। गठन की इस कमजोरी का सम्बन्ध निराला के भावबोध और उनकी विचारधारा से

है। जीवन में संघर्ष और पीड़ा को चमत्कार से दूर करने का प्रयास कविता के ढाँचे को कमजोर बनाएगा ही। ऐसी ही कमजोरी 'वनवेला' के ढाँचे में है। निराला अपने अन्तर्द्वन्द्व को शांत करना चाहते हैं वनवेला के आत्मसमर्पण वाले आदर्श से। अन्तर्द्वन्द्व की तीव्रता के मुकाबले वह आत्मसमर्पण का आदर्श निर्जीव लगता है। जीवन में जो टूँडि है उसे उसी रूप में स्वीकार करने से यह कमजोरी दूर हो सकती है या फिर—

दुःख के सिख जियो पियो ज्वाला ।

शंकर की स्मरशर की हाला ।

'सरोज-स्मृति' में निराला का परिचित संरचना-क्रम टूट जाता है। आरम्भ में उन्होंने लिखा कि पिता से पहले कन्या संभवतः स्वर्ग इसलिए गयी कि पिता अक्षम है, दुस्तर ग्रंथकार में उनका हाथ पकड़कर वह उन्हें पार ले जाएगी। कन्या स्वयं शुक्ला प्रथमा है जो श्रावण नभ का अंधकार पार कर जाती है। अंधकार को पार करने के चित्र निराला के मन में हैं; वे सकेत करते हैं, कविता की परिणति के बारे में वह किस तरह की रूपरेखा तैयार कर रहे थे। किन्तु कविता के अंत तक पहुँचते-पहुँचते यह रूपरेखा मिट जाती है, अंधकार को पार करके प्रकाश तक पहुँचने के मोहक सपने चूर हो जाते हैं। सरोज नानी की गोद में खेली और पली थी, उसी में उसने महामरण को बरा। महामरण को याद करते हुए निराला अंधकार को पार करके प्रकाश तक पहुँचने की बात भूल जाते हैं या कह नहीं पाते। अपने कवि-कर्म से कन्या का तर्पण करते हुए वह कविता समाप्त करते हैं। इस कविता का अंत—उसकी परिणति—जितना प्रभावशाली है, उतना अन्य किसी लम्बी कविता का नहीं। न 'तुलसीदास', न 'वनवेला' न 'राम की शक्तिपूजा'—कोई भी, कविता के प्रभावशाली अन्त की दृष्टि से, 'सरोज-स्मृति' का मुकाबला नहीं कर सकती। यहाँ कविता के पूर्व-निश्चित तर्कसंगत ढाँचे का टूटना ही उसकी सबसे बड़ी सफलता है।

निराला की कुछ कविताएँ ऐसी हैं जिनमें भावोद्गारों की लड़ियाँ हैं, इनमें कोई आन्तरिक तर्कयोजना नहीं है, ये लड़ियाँ स्वेच्छानुसार बढ़ाई-घटाई जा सकती हैं। भावोद्गारों के समान वे जो चित्र खींचते हैं, वे बिखरे हुए हैं। इनमें छायावादी कविता के भावुकता-जन्य दोष सबसे ज्यादा हैं। भाव में गहराई नहीं है, वैसे ही चिंतनक्रिया में शिथिलता है। चित्र हल्के और अस्पष्ट रेखाओं वाले हैं। जटिल जीवन-नद में तिरने और डूबने वाली स्मृति कवि से प्रेमालाप करती है, अतीत के गान सुनाती है। शैशव की याद, चूबन की प्रथम हिलोर, 'सुखवृत्तों से गिरती हुई कलियाँ, प्रणयपीड़ित अस्फुट बोल'—यह क्रम मनचाहे ढंग से बढ़ाया जा सकता है। 'स्मृति' (परिमल, पृ. ६६), 'वासन्ती' (उप., पृ. ६७), 'वसन्त समीर' (उप., पृ. ८०), 'यमुना के प्रति' (उप., पृ. ४१) जैसी रचनाओं में निर्माण के बदले भावोद्गारों की लड़ियाँ हैं। इनके अनेक अंश सशक्त हैं किन्तु कुल मिलाकर रचनाएँ कमजोर हैं। इसके विपरीत 'नयन', 'माया' जैसी कविताओं में

उपमानों की शृंखला है, फिर भी रचना में आन्तरिक संगति है। तर्कयोजना नहीं है, फिर भी भावबोध के स्तर पर उपमानों में परस्पर-संबद्धता है और उससे यह संगति उत्पन्न होती है। नयन अल्पजल में विकल मीन है, किसी की प्रतीक्षा में रात बीत जाने पर दीन-से दिखाई देते हैं, फिर पथिक से उनकी बातचीत शुरू हो जाती है। ('नयन', परिमल, पृ. ७१) केन्द्र में नेत्र हैं; उपमान उनकी कर्ण दशा पर ध्यान केन्द्रित करने के लिए है। माया के उपमान परस्पर-विरोधी विकल्प उपस्थित करके निराला के संशयग्रस्त मन का चित्र खींचते हैं। माया किसी के चित्र की कालिमा है या किसी कमनीय की कमनीयता है; वह किसी दीन की आह है या किसी तरु की वनिता-लता है। 'तुम और मैं' कविता में तुम हिमालय शृंग से लेकर कुंद इन्दु अरविन्द शुभ्र और निर्मल व्याप्ति तक निराला उपमानों से सौन्दर्य, सुख और ऐश्वर्य का वातावरण निर्मित करते हैं जिसमें ब्रह्म का ज्ञानमय प्रकाश खो जाता है। फिर भी यह सत्य है कि उपमान शृंखला को कहाँ तक बढ़ाया जाय, कहाँ उसे तोड़ा जाय, यह कवि की इच्छा पर है। कविता के परिमाण को निश्चित करने वाला उसी में अन्तर्निहित कोई नियम नहीं है। निराला ने आगे चलकर न केवल 'वासन्ती' और 'धमुना के प्रति' वाली रचना-पद्धति छोड़ दी वरन् 'तुम और मैं' की पद्धति भी त्याग दी।

अनेक रचनाओं में निराला तर्कयोजना की कड़ियाँ बीच-बीच में छोड़ते जाते हैं। इसका यह अर्थ नहीं है कि उनके सामने रचना की रूपरेखा नहीं है; अर्थ केवल यह है कि योजना की सभी रेखाओं को वह समानरूप से उभारना नहीं चाहते। एक स्थिति से दूसरी स्थिति तक संक्रमण को आकस्मिक बनाकर वह नाटकीयता से श्रोता को विस्मित कर देना चाहते हैं, इसलिए तर्क की कुछ कड़ियाँ छोड़ जाते हैं। एक साधारण-सी मिसाल इसकला की है : 'आदान-प्रदान' (परिमल, पृ. ६२)। कविता की पहली चार पंक्तियों में कवि कठिन शृंखला बजाकर अतीत के गान गाता है; अगली चार पंक्तियाँ असंबद्ध लग सकती हैं : शिशु माता के वक्षस्थल पर भूला गान पाते हैं; माताएँ भी शिशु के अधरों पर अपनी मुसकान पाती हैं। कविता के पहले अंश को दूसरे अंश से जोड़ने वाली कड़ी गायब है :

कठिन शृंखला बजा-बजाकर
गाता हूँ अतीत के गान,
मुझ भूले पर उस अतीत का
क्या ऐसा ही होगा ध्यान ?
शिशु पाते हैं माताओं के
वक्षःस्थल पर भूला गान,
माताएँ भी पाती शिशु के
अधरों पर अपनी मुसकान ।

तर्क की कड़ी छोड़ दी गई है किन्तु पूरी तर्कयोजना समझ में आती है। अतीत भाँ के समान है। कवि जब उसे याद करता है, तब अतीत के लिए भी उचित है कि

यह कवि का ध्यान रहे। कविता के पहले अंश में जो प्रश्न किया गया है, दूसरे अंश में उसी का उत्तर है। जागो फिर एक बार (१) में इसी तरह तर्क की कड़ियाँ छोड़ी गई हैं; फिर भी वक्ता और श्रोता पर आदि से अन्त तक ध्यान केन्द्रित रहता है, इसलिए पाठक ज्यादा झटके नहीं खाता। किन्तु जागो फिर एक बार (२) में ये कड़ियाँ और बेरहमी से तोड़ी गई हैं; ध्यान एक ही वक्ता-श्रोता के जोड़े पर केन्द्रित नहीं रहता। इस कविता में जागो फिर एक बार (१) से नाटकीयता अधिक है, एक वंद से दूसरे वंद तक पहुँचने में पाठक को और तगड़े झटके लगते हैं। विस्मय का भाव उतना ही बढ़ता है। यह सब कविता के सुनियोजित रचना-विधान के अन्तर्गत सम्पन्न होता है।

कौन तम के पार—इस गीत में प्रत्येक वंद दूसरे से असंबद्ध, प्रत्येक पंक्ति दूसरी पंक्ति से अलग-थलग जान पड़ती है। बहुत से पाठकों को सारे शब्द उखड़े हुए, वाक्य-विन्यास निरर्थक लगें तो आश्चर्य नहीं। किन्तु इस गीत की असंबद्ध-सी दिखनेवाली पंक्तियों के नीचे बहुत मजबूत ढाँचा है जो निराला की पंचतत्व वाली प्रतीक-योजना पर ध्यान देने से समझ में आ जाता है। निराला ने तर्क की कड़ियाँ जान-बूझकर छोड़ दी हैं, गीत को अधिक प्रभावोत्पादक बनाने के लिए।

निराला इस कला का उपयोग तत्सम-प्रधान शब्द-योजना वाली छायावादी-सी रचनाओं में करते हैं, उसका उपयोग बोलचाल के शब्दों वाली यथार्थवादी-सी रचनाओं में भी करते हैं। एक की मिसाल है : कौन तम के पार जिसकी शब्द-योजना इस तरह की है :

गन्ध - व्याकुल - कूल-उर - सर,
लहर-कच कर कमल-मुख पर,
हर्ष अलि हर स्पर्श-शर, सर,
गूँज वारवार !

इससे भिन्न शैली में नये पत्ते की रचना है 'दगा की'।

चेहरा पीला पड़ा।

रीढ़ झुकी। हाथ जोड़े।

आँख का अँधेरा बढ़ा।

सैकड़ों सदियाँ गुजरी।

बड़े-बड़े ऋषि आए, मुनि आए, कवि आए,

तरह-तरह की बाणी जनता को दे गए।

किसी ने कहा कि एक तीन है,

किसी ने कहा कि तीन तीन है।

किसी ने नसें टोई, किसी ने अँगूठे चूमे।

लोगो ने कहा कि धन्य हो गए।

कविता का एक चरण पूरा हुआ। कविता के वाक्य असंबद्ध लगते हैं क्योंकि जो संदर्भ वाक्यों में निहित है, उसे अलग से नहीं बताया गया। पुरानी समाज-व्यवस्था

में जनता पिसती रही, काव्य और धर्मशास्त्र रच जाते रहे, ईश्वर एक है या ब्रह्मा, विष्णु, महेश तीनों अलग-अलग देवता हैं, बड़ी बहसें हुई, जनता ने बहकावे में आकर संपत्तिशाली वर्गों की पूजा की। पूरे चरण में आन्तरिक संगति है। निराला अमूर्त तर्कयोजना के बदले चित्र प्रस्तुत करते हैं और इन चित्रों में आन्तरिक क्रम-वद्धता है। दूसरा चरण शुरू होता है तब तर्कयोजना की कड़ी फिर टूटी हुई लगती है; सामान्य कविता-पाठक को दो चरणों के बीच की यह खाली जगह विशेष कष्ट देती है। लगता है, उसी में गिर पड़ेगा, दूसरी तरफ के कगार पर न चढ़ पाएगा। दूसरा चरण यों शुरू होता है :

मगर खँजड़ी न गई ।
 मृदंग तबला हुआ,
 वीणा सुरवहार हुई ।
 आज पियानो के गीत सुनते हैं ।
 पौ फटी ।
 किरनो का जाल फैला ।
 दिशाओं के होठ रंगे ।
 दिन में वेश्याएँ जैसे रात में ।
 दगा की इस सभ्यता ने दगा की ।

लोगों के धन्य-धन्य कहने के बाद अचानक खँजड़ी और मृदंग की चर्चा होने लगी। दोनों चरणों का परस्पर सम्बन्ध समझ में नहीं आता। निराला तर्क करते हैं कि जो लोग संपत्तिशाली वर्गों के बहकावे में आकर स्वयं को धन्य मानते रहे हैं, उनकी संस्कृति में कोई मौलिक परिवर्तन नहीं हुआ। आदिकाल से अब तक खँजड़ी बजाते रहे। वीणा से सुरवहार, मृदंग से तबला, नये बाद्य पियानो का चलन—ये सब सांस्कृतिक परिवर्तन होते रहे हैं किन्तु दिशाओं के होंठ रंगने और वेश्याओं के सजने से सभ्यता की जो नई चमक-दमक दिखाई देती है, वह धोखा है। इस सभ्यता ने लोगों को भरमाकर उनसे दगा की है। अंतिम पंक्ति में तर्कयोजना की परिणति स्पष्ट हो जाती है।

निराला इस तरह जहाँ तर्क की लड़ियाँ छोड़ते हैं, वहाँ किसी-न-किसी रूप में व्यंग्य रहता है। जिन कविताओं में दूसरों की आलोचना करते हैं, जो मूलतः व्यंग्य-प्रधान हैं जैसे 'दगा की', वहाँ यह रचना-कौशल विशेष सहायक होता है। व्यंग्य जहाँ-तहाँ अलग वाक्यों में नहीं, कविता की संरचना में अन्तर्निहित होता है। नये पद्य में 'दगा की' के बाद कविता है 'चर्खा चला'। इस दूसरी कविता में तर्कयोजना की कड़ियाँ छोड़ी नहीं गई; सभ्यता के विकास की जानी-पहचानी मंजिलें गिनाई गई हैं। सांस्कृतिक विरासत में क्या सुरक्षित रखना है, इस पर जोर है। कविता में व्यंग्य और नाटकीयता का अभाव है। तर्क की कड़ियाँ छोड़ने से निराला किस तरह के प्रभाव उत्पन्न करते हैं, यह दोनों कविताओं की तुलना करने से ज्ञात होगा। अणिमा में 'चूँकि यहाँ दाना है', आराधना में 'ऊँट बैल का साथ हुआ है', 'मानव

जहाँ वल-घोड़ा है' आदि रचनाओं में निराला उसी तर्क शृंखला को तोड़ने वाली कला का प्रयोग करते हैं। इस कला का सबसे प्रसिद्ध प्रयोग उनकी गद्य-रचना 'वर्तमान धर्म' है।

स्थापत्य

स्थापत्यकार अपनी रचना-सामग्री से खाली जगह भरता है। जहाँ शून्य है, वहाँ लम्बाई, चौड़ाई, ऊँचाई, गहराई वाली इमारत वह खड़ी करता है, उसके विभिन्न अंगों में सन्तुलन स्थापित करके सौन्दर्य की सृष्टि करता है। कविता जिस शून्य को भरती है वह कल्पना में है। जिस क्षण कविता आरम्भ होती है, उस क्षण से लेकर अन्त होने तक वह एक निश्चित काल-खंड घेरती है, इस काल में वह गतिशील रहती है। साथ ही उस निश्चित अवधि में बढ़ते हुए वह शून्य को भी घेरती है, उसकी गति उस रेखा के समान नहीं है जिसमें लम्बाई तो है, चौड़ाई नहीं है।

स्थापत्यकार ईंट, पत्थर, गारा, चूना आदि रचना-सामग्री का उपयोग करके आकाश का कोई पूर्व-निश्चित भाग घेरता है। कवि की रचना-सामग्री है भाषा। शब्दों का प्रयोग करता है वह उनके अर्थ के लिए, सांकेतिक व्यंजना के लिए, कल्पना में चित्र उपस्थित करने के लिए, ध्वनि-प्रवाह के लिए। इस प्रयोग पर निर्भर है कि वह अपनी रचना-सामग्री से कितना आकाश किस तरह भरता है। कागज पर छपी हुई कविता की लम्बाई देखकर यह अनुमान नहीं किया जा सकता कि वह वास्तव में कितना आकाश घेर रही है। अणिमा में कविता है 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' जो पुस्तक के तीस पृष्ठ घेरती है। सीधी रेखा पकड़े कविता बढ़ती चली जाती है, इस गति को रोककर दाएँ-बाएँ घूमती हुई वह खाली जगह नहीं घेरती। इस कविता को हम फूलों की माला या वृक्षों की लंबी पाँति कह सकते हैं, वह इमारत नहीं है। अनामिका में 'सेवा प्रारम्भ' बारह-तेरह पृष्ठ घेरती है, इतने ही पृष्ठों की 'नये पत्ते' में 'स्फटिक-शिला' है। इन लम्बी कविताओं में वह गहराई नहीं है जो 'तुलसीदास' या 'राम की शक्तिपूजा' में है। 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' की कुल शब्द-संख्या सम्भव है 'राम की शक्तिपूजा' के बराबर हो या कुछ अधिक हो किन्तु दोनों के रचना-कौशल में जो भेद है, वह शब्द-संख्या की समानता-असमानता से प्रकट नहीं होता। उस भेद का कारण है माध्यम का भिन्न पद्धति से उपयोग।

माध्यम है भाषा। भाषा के साथ अर्थ, मूर्तिविधान, ध्वनिप्रवाह—यह सब-

कुछ है। यह कवि की रचना-सामग्री है; उसको वह कैसे तैयार करता है, गारा पतला है या गाढ़ा, लखौरी ईंट है या संगमूसा के बड़े-बड़े टुकड़े, उस सामग्री का उपयोग कैसे करता है, इस पर निर्भर है कि कविता की इमारत कैसी बनती है। 'तुलसीदास' ने निराला एक शानदार इमारत बनाना चाहेते हैं, ऐसी कि उसे देखकर मन उसकी गरिमा से प्रभावित हो। इसलिए वह छंद-प्रवाह, मूर्तिविधान, शब्द-ध्वनि, सांकेतिक अथवा स्पष्ट व्यंजना इन सबको नियन्त्रित रखते हैं। निराला की कला की विशेषता यह है कि सामान्यतः इन तत्त्वों में एक नियन्त्रित है, तो सब नियन्त्रित है, एक में अनवरुद्ध प्रवाह है तो औरों में भी है। इस नियंत्रण द्वारा वह अपने माध्यम में घनत्व पैदा करते हैं, कविता को सीधी रेखा में बढ़ने से रोककर दाएँ-बाएँ जगह घेरते चलते हैं।

भारत के नभ का प्रभा पूर्ण
शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तमित आज रे—तमस्तूर्य दिङ्मंडल;
उर के आसन पर शिरस्त्राण
शासन करते हैं मुसलमान;
है ऊर्मिल जल; निश्चलत्प्राण पर शतदल।

भाषा की गति अनवरुद्ध प्रवाह के समान नहीं है। निराला शब्दों की रास खींचे हुए हैं। विशेषणों से पूरे वाक्यों का काम ले रहे हैं। मूर्तिविधान के एक-एक अंश में युग का पूरा इतिहास है। शब्दों की ध्वनि में हल्कापन नहीं, गहराई है। निराला ने छह पंक्तियों के लिए जितना समय निर्धारित किया है, उससे बहुत अधिक आकाश घेरा है। इसके विपरीत, भिन्न ढंग से वह रचना-सामग्री का उपयोग करते हैं 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' में:

आमों की मंजरी पर
उतर चुका है वसंत,
मञ्जु गुञ्ज भौरो की
बौरों से आती हुई,
शीतवायु ढो रही है
मंद गन्ध रह-रह कर।
नारियल फले हुए,
पुष्करिणी के किनारे
दोहरी कतारों में
श्रेणीबद्ध लगे हुए।
भरा हुआ है तालाव,
खेलती है मछलियाँ,
पानी की सतह पर
पूँछ पलटती हुई।

दोनों कविताओं की शैली का अन्तर साफ पहचाना जा सकता है किन्तु यह अन्तर मूलतः कविता के ढाँचे से, कलाकार द्वारा उस ढाँचे के अनुकूल अपनी रचना-सामग्री के उपयोग से सम्बन्धित है। 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' या वैसी ही अन्य कविताओं में उद्देश्य कविता की रचना-भव्यता से प्रभावित करना नहीं है जैसे 'तुलसीदास' या 'राम की शक्तिपूजा' में।

इस तरह का भेद लम्बी कविताओं में ही नहीं, छोटी मुक्तक रचनाओं में भी है। 'जुही की कली' का प्रवाह अनवरुद्ध है। उपवन सर सरित गहन गिरी कानन को जल्दी-जल्दी पार करता हुआ पवन मानो इस प्रवाह का प्रतीक है। जुही की कली के सोने से लेकर प्यारे के संग रंग खेलने तक निराला निरन्तर, प्रायः एक गति से, दाएँ-बाएँ देखे बिना आगे बढ़ते जाते हैं। शब्द की ध्वनि या अर्थ में—प्रवाह को रोककर—वक्रता पैदा नहीं की गई जैसे इससे मिलती-जुलती कविता 'शेफालिका' में की गई है :

बंद कंचुकी के सब खोल दिए प्यार से
यौवन-उभार ने
पल्लव-पर्यंक पर सीती शेफालिके।
मूक आह्वान भरे लालसी कपोलों के
व्याकुल विकास पर
झरते हैं शिशिर से चुंवन गगन के।

मूक आह्वान भरे लालसी कपोलों का व्याकुल विकास—एक व्यंजना-पद्धति यह है जो पाठक को आगे बढ़ने से रोकती है, जो कविता की रचना में घनत्व पैदा करती है। दूसरी पद्धति है :

निर्दय उस नायक ने
निपट निठुराई की
कि शोंकों की झाड़ियों से
सुन्दर सुकुमार देह सारी झकझोर डाली।

'जुही की कली' निराला की लोकप्रिय रचना है। लोकप्रियता का एक कारण सीधी रेखा में आगे बढ़ना है। रीतिवादी कविता पढ़कर पाठक जो संचारी-व्यभिचारी जगाता रहा है, उन्हीं को एक हद तक यह कविता पढ़कर भी वह जगा लेता है। 'शेफालिका' में कवि ने भापा का जैसा प्रयोग किया है, उससे वह अपरिचित है। किन्तु रचना में घनत्व वही ज्यादा है। ऐसी ही भिन्नता गीतों में है।

वर दे, वीणावादिनि वर दे !—यह भी लोकप्रिय गीत है। ध्वनि में गांभीर्य है, वक्रता है, प्रवाह की तरलता नहीं है किन्तु शब्दों की ध्वनि के साथ मूर्तिविधान और व्यंजना में वैसी वक्रता, वैसा कसाव नहीं है। अन्ध-उर के बन्धन काटकर ज्योतिर्मय निर्भर बहाने की बात सुपरिचित है, मन पर असर करती है। किन्तु कौन तम के पार में निराला ने रूप, रस, गंध, स्पर्श के हिसाब से बिंदुओं के गिला-खंड जमाए है और उनके सहारे गीत में एक छोटा किन्तु बहुत मजबूत, भीतर से

गहरा स्तूप रच डाला है। इन सबसे भिन्न रचना-सामग्री का उपयोग होता है उन गीतों में जो लोकगीतों की परम्परा के निकट हैं : नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेले होली। यहाँ निराला रचना का मध्य मार्ग अपनाते हैं। 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' की तरह यहाँ सीधी रेखा वाली गति नहीं है, न 'तुलसीदास' की तरह आकाश भरने का स्थापत्य है। संयत प्रवाह के साथ निराला एक चित्रावली उद्घाटित करते हैं जिसमें आन्तरिक संगति है।

गीतों और मुक्तकों में निराला शुरू से अन्त तक प्रायः एक तरह की रचना-सामग्री का उपयोग करते हैं अर्थात् शब्दों की ध्वनि, सांकेतिक व्यंजना, मूर्तिविधान आदि का स्तर एक ही रहता है। वर दे, वीणावादिनी वर दे—से गीत आरम्भ हुआ,

नव नभ के नव विहग वृंद को
नव पर, नव स्वर दे !

उसी शैली में, उसी स्तर पर समाप्त हुआ। किन्तु पावन करो नयन—यह गीत उस स्तर पर आरम्भ होता है जिसे अनुदात्त कह सकते हैं। घन गर्जन से भर दो वन या दे मैं कहूँ वरण जैसे गीतों का मन्द्र घोष आरम्भ में नहीं है। पावन करो नयन में लोकगीत की-सी मधुर ध्वनि और वैसी ही सरल व्यंजना है। किन्तु दूसरी ही पंक्ति रश्मि नभ नील पर—से ध्वनि और व्यंजना की वक्रता आरम्भ होती है; शैली बदल जाती है। दूसरे छंद में—

प्रतनु, शरन्दिन्दुवर,
पद्मजल विन्दु पर—

के साथ स्वर और भी साफ बदला हुआ नज़र आता है। मूर्तिविधान की सादगी खत्म हो गई है। संध्या के समय कमल के दल बंद हो गए हैं, उन पर ठहरी हुई ओस की बूंद पर चन्द्रमा की किरण पड़ती है। दुखनिशा में कवि की स्वप्न-जागृति यह किरण है। इस तरह निराला एक ही गीत में शब्दों की ध्वनि और मूर्तिविधान का प्रयोग दो तरह से करके नाटकीयता उत्पन्न करते हैं।

'बादल राग' (६) उदात्त स्तर पर शुरू होता है :

तिरती है समीर सागर पर
अस्थिर सुख पर दुख की छाया।

लम्बे डंग भरता हुआ छंद; वैसाही विराट् चित्र। फिर उदात्त से भिन्न सामान्य स्तर पर :

हँसते हैं छोटे पीधे लघुभार—
शस्य अपार,
हिल हिल
खिल खिल,
हाथ हिलाते
तुझे बुलाते,
विप्लव-रव से छोटे ही है शोभा पाते।

पौधों का वर्णन शुरू होने से पहले वादल गगनस्पर्शी स्पर्द्धाधीर पर्वतों को क्षत-विक्षत कर चुका है। इन पर्वतों और छोटे पौधों में जैसा भेद है, वैसा ही भेद दोनों के वर्णन की शैली में है।

चूस लिया है उसका सार
हाड मात्र ही है आधार—

यहाँ निराला ने आरंभ में जो उदात्त स्तर पकड़ा था, उसे छोड़ दिया है। इस तरह कई गीतों और मुक्तकों में निराला अपनी रचना-सामग्री का उपयोग एक ही ढंग के बदले कई ढंग से करते हैं। स्वभावतः इस तरह की विविधता लंबी कविताओं में अधिक है। एक ओर

शतशैल सम्बरण शील नील नभ गर्जित स्वर—

दूसरी ओर

कहती थी माता मुझे सदा राजीवनयन।

निराला इस तरह की भिन्नता एक ही स्थल के वर्णन में, एक ही व्यक्ति के भाषण में प्रदर्शित करते हैं; पूरी कविता को कई हिस्सों में बाँटकर उनके बीच भी इस तरह का शैली-भेद दिखाते हैं। शैली-भेद—रचना-सामग्री का भिन्न स्तरों पर उपयोग—उनकी निर्माणकला का अभिन्न अंग है।

‘तुलसीदास’ का आरंभ वह उदात्त स्तर पर करते हैं। पहले बंद में जो एक दिन की संख्या लगती है, वह दूसरे बंद में शत-शत शब्दों का सांध्यकाल बन जाती है। भोगल दल-बल के जलदयान के साथ स्वर और चढ़ता जाता है; घन अंधकार में वज्र टूटने और प्रलय धार के बहने तक कविता के प्रारंभिक अंश की उठान सबसे ऊँचे बिन्दु पर पहुँच जाती है। फिर इस्लाम के सागर की ओर बहती हुई नदियों के उल्लेख के साथ यह अंश—स्वर के कुछ निम्न स्तर पर उतरता हुआ समाप्त होता है। अब धीत घरा खिल गया गगन—से शैली-परिवर्तन साफ दिखाई देता है। युद्ध के बाद शान्ति; संघर्ष के बाद श्रृंगार-साधना। इन दोनों की भिन्नता के अनुरूप निराला का शैली-परिवर्तन है।

निराला आरंभ में जिस उदात्त स्तर पर कविता आरंभ करते हैं, उसे क्रमशः छोड़ देते हैं। तुलसीदास के अन्तर्द्वंद्व का चित्रण करते हुए वह फिर ऊपर उठते हैं। जहाँ वह तुलसीदास की चेतनोर्मियों का वर्णन करते हैं, उन्हें संस्कारों के वज्रद्वार पर प्रहार करते दिखाते हैं, वहाँ उदात्त ध्वनि-प्रवाह की रेखा उच्चतम बिंदु पर होती है। उसके बाद वह उस प्रवाह को वैसे ही नीचे उतारते हैं जैसे भोगल दल-बल के जलदयान के बाद अब धीत घरा खिल गया गगन में उन्होंने उसे उतारा था। यहाँ ध्वनिप्रवाह का उच्चतम बिंदु यह है :

करने को ज्ञानोद्धत प्रहार
तोड़ने को विषम वज्रद्वार,
उमड़े भारत का भ्रम अपार हरने को।

ज्ञान की इस उदात्त प्रक्रिया के बाद निराला रत्नावली के प्रति तुलसीदास के

शृंगार-भाव की ओर संकेत करते हुए स्वर को नीचे उतारते हैं :

प्रेयसी, प्राणसंगिनी, नाम

शुभ रत्नावली—सरोज-दाम

वामा, इस पथ पर हुई वाम सरितोपम ।

यह वही स्तर है जिस पर निराला ने अब धौत घरा खिल गया गगन आदि की रचना की थी । दो स्थितियों के भेद के अनुसार निराला अपनी शैली में परिवर्तन करते हैं ।

तुलसीदास को रत्नावली के दो रूप दिखाई देते हैं—एक शृंगारवाला, दूसरा शक्ति और ज्ञान वाला । शृंगारवाले रूप के वर्णन में उनका स्तर वही है जो अब धौत घरा खिल गया गगन में है, प्रेयसी प्राणसंगिनी नाम में है । आठवें बंद में अब धौत घरा खिल गया गगन; सैंतीसवें बंद में प्रेयसी प्राणसंगिनी नाम; सैंतालीसवें बंद में फिर

प्रेयसी के अलक नील, व्योम;

दृग-पल, कलंक;—मुख मंजु, सोम ।

इस तरह निराला एक ही स्तर पर कविता के कई अंश रचते हैं, फिर इन अंशों को एक-दूसरे से फासले पर पूरी कविता के नक्शे के अनुसार सजाते हैं ।

कविता के पहले बंद में उन्होंने उदात्त स्तर पकड़ा—भारत के नभ का प्रभापूर्ण इत्यादि । सात बंदों के बाद यह स्तर छोड़ देते हैं; फिर क्रमशः उठते हुए छत्तीसवें बंद में ज्ञानोद्धत प्रहार वाले उदात्त स्तर तक पहुँचते हैं । इस स्तर को कविता के अंत में फिर पकड़ते हैं जब वह रत्नावली का तेजस्वी रूप प्रकट करते हैं :

जल गए व्यंग्य से सकल अंग,

चमकी चल दृग ज्वाला तरंग

पर रही मौन घर अप्रसंग वह वाला ।

निराला का प्रयत्न यह नहीं है कि एक ही उदात्त स्तर पर पूरी कविता रचें । उदात्त में वह भेद करते हैं; इस भेद के अनुसार कविता के अलग-अलग खंडों को सजाते हैं । एक उदात्त है ज्ञान और युद्ध के वर्णन में; उससे कुछ नीचे स्तर पर उदात्त है शृंगार के वर्णन में । इन दोनों से भिन्न है अनुदात्त का स्तर जहाँ निराला राजापुर का या चित्रकूट में तुलसीदास के भ्रमण का वर्णन करते हैं,

यह एक उन्ही में राजापुर,

है पूर्ण, कुशल, व्यवसाय-प्रचुर; अथवा

फिर पंचतीर्थ को चढ़े सकल

गिरिमाला पर, हैं प्राण चपल

संदर्शन को, आतुर पद चलकर पहुँचे ।

मोटे तौर पर कह सकते हैं कि निराला तीन स्तरों पर कविता रचते हैं : एक उदात्त, दूसरा उससे कुछ उतरा हुआ किन्तु निम्न नहीं, तीसरा अनुदात्त । उदात्त और

अनुदात्त से भिन्न जो दूसरा स्तर है, वह उदात्त के ज्यादा निकट है, अनुदात्त में दूर है। उसे हम स्वरित नाम दे सकते हैं। इन स्तरों के विचार से कविता का विभाजन इस प्रकार होगा :

उदात्त : १-७; २३-३६; ७७-७८; ८२-९०; ९३-९७ (कुल ३७ वंद)

स्वरित : ८-१०; १४-२२; ३७-४२; ४७-५६; ६६-६७; ७१-७६; ७९-८१; ९१-९२; ९८-१०० (कुल ४७ वंद)

अनुदात्त : ११-१३; ४३-४६; ६०-६५; ६८-७० (कुल १६ वंद)

इस विभाजन के बारे में मेरा आग्रह यह नहीं है कि प्रत्येक वंद जिस विभाग में रखा गया है, वह एकदम सही रखा गया है। हो सकता है कि वह आपको अधिक या कम उदात्त लगे, या जिसे मैंने अनुदात्त समझा है, उसे आप उस श्रेणी में न रखें। यह भी सही है कि एक ही स्तर पर रचे हुए वंदों में पूरी समानता नहीं है तथा कभी-कभी एक ही वंद में दो स्तर मिल जाते हैं। यह सब होते हुए यदि आप स्वीकार करें कि निराला की रचना का स्तर एक नहीं, कम-से-कम तीन स्तर है, इन तीनों स्तरों पर जिस तरह की शैलियाँ देखने को मिलती हैं, उनकी अपनी सार्थकता है और इन शैलियों के हिसाब से रचे हुए अंशों को निराला कविता में निर्माणकला का ध्यान रखते हुए सजाते हैं, तो मेरे उपर्युक्त विवेचन का उद्देश्य सिद्ध हो जायगा।

किसी कविता में ऊँचे-नीचे स्तरों पर भिन्न शैलियों का परिचय देना कोई नई बात नहीं, कोई बड़ी बात नहीं। 'तुलसीदास' में निराला ने विभिन्न अंशों में संतुलन कायम रखा है, उस संतुलन से पूरी कविता का स्थापत्य पाठक को कैसे प्रभावित करेगा—इस बात का ध्यान रखा है, महत्वपूर्ण बात यह है। अनुदात्त अंश बहुत थोड़े हैं; वे इमारत के अलग-अलग हिस्सों को जोड़नेवाले टुकड़ों की तरह हैं। पूरी कविता का प्रभाव उन पर निर्भर नहीं है। प्रभाव निर्भर है पहले दो अंशों के वैषम्य और संतुलन पर। निराला कविता का आरंभ नियंत्रित किन्तु गंभीर ध्वनि-प्रवाह, सघन मूर्तिविधान और वक्र अर्थ-व्यंजना से करते हैं। रचना-सामग्री के इस घनत्व से वह काफी आकाश घेरकर कविता के सिंहद्वार का निर्माण करते हैं। उन्हें इस बात का ध्यान है कि कविता का आरम्भ जिस गरिमा का प्रभाव डालता है, वह अंत तक पहुँचते-पहुँचते खत्म न हो जाय। अंतःपुर की शोभा दिखाते हुए वह दर्शक का ध्यान प्रामाद के ऊँचे-ऊँचे शिखरों, अट्टालिकाओं की ओर आकर्षित करते हैं। उदात्त अंशों को कविता के आदि, मध्य और अन्त में सजाकर वह पूरी कविता द्वारा मन पर भव्य स्थापत्य की छाप डालते हैं। इससे वैषम्य प्रदर्शित करते हैं स्वरित स्तर पर रचे हुए अंशों का। कविता में जैसे दो तरह की संस्कृतियों के द्वंद्व से तनाव पैदा किया गया है, वैसे ही रचना में दो शैलियाँ निर्माण-कला में भीतरी तनाव पैदा करती हैं, पूरे स्थापत्य को जड़त्व से बचाकर गतिशील बनाती हैं।

'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' के निर्माण-सौन्दर्य में काफी समानता

है, काफी भिन्नता भी। 'राम की शक्तिपूजा' में उदात्त, अनुदात्त और स्वरित स्तरों पर रचना के अंश वैसे ही पहचाने जाते हैं जैसे 'तुलसीदास' में; भिन्न स्तरों पर रचे हुए अंशों की क्रमवद्धता, उनका संतुलन लगभग वैसा है जैसा 'तुलसीदास' में। किन्तु 'तुलसीदास' का ध्वनि-प्रवाह जहाँ सबसे गहरा है, 'राम की शक्तिपूजा' में अनेक स्थलों पर वह उससे और भी गहरा है। 'तुलसीदास' के विभिन्न अंशों में इस गति में बड़ा भेद है। कही उद्धत उद्गम प्रवाह है, कही स्थिर-सा निर्मल जल। अर्थ की वक्रता, मूर्तिविधान का घनत्व 'राम की शक्तिपूजा' में तुलसीदास से अधिक है। कविता के स्थापत्य का उद्देश्य पाठक के मन को गरिमा से प्रभावित करना है किन्तु यह गरिमा एक टूँजेड़ी की गरिमा है जिसमें आत्मग्लानि और पराजय की पीड़ा 'तुलसीदास' की अपेक्षा बहुत अधिक है। 'तुलसीदास' के स्थापत्य की गरिमा जगमगाती है; 'राम की शक्तिपूजा' के स्थापत्य की गरिमा कान्तिहीन दृढ़ता का परिचय देती है।

'तुलसीदास' की तरह इस कविता का विभाजन करें तो वह सब-कुछ इस प्रकार होगा :

उदात्त : १-१८; ४५-५४; ६५-८०; ९५-११२; १३७-१५८; १७१-१७६; १८१-१९०; २५७-२७०; २७७-२९६; (कुल पंक्तियाँ—१४४)

स्वरित : १९-३०; ५५-६४; ८१-९४; १२३-१३६; १५९-१७०; १७७-१८०; १९१-२०६; २१३-२३२; २४३-२५६; २९७-३०६ (कुल पंक्तियाँ—१२६)

अनुदात्त : ३१-४४; २०७-२१२; २३३-२४२; २७१-२७६ (कुल पंक्तियाँ—३६)

इस विभाजन में, संभव है, थोड़ा-बहुत हेर-फेर करके उसे अधिक वैज्ञानिक रूप दिया जा सके। आशा यह है कि दोनों रचनाओं की तुलना करने पर यह तथ्य स्पष्ट होगा कि उदात्त स्तर पर रचा हुआ अंश 'तुलसीदास' की अपेक्षा यहाँ अनुपात में अधिक है। 'राम की शक्तिपूजा' अपनी गरिमा से पाठकों को 'तुलसीदास' से अधिक प्रभावित करती है, उसका यह एक कारण है। पूरी कविता में अनुदात्त का अंश भी अपेक्षाकृत कम है। आरम्भिक पंक्तियों में सिंहद्वार यहाँ भी है किन्तु ऊँचाई, चौड़ाई और गहराई में 'तुलसीदास' के सिंहद्वार से यह अधिक विशाल, भव्य और सुदृढ़ है। 'तुलसीदास' के अन्तिम अंश में निराला उन शिखरों का निर्माण करते हैं जो सिंहद्वार से कम भव्य नहीं हैं। 'राम की शक्तिपूजा' के अन्तिम अंश में वैसे शिखर नहीं हैं। किन्तु उससे पहले—विशेषकर कविता के पूर्वार्द्ध में—निराला ने शिला काटकर ऐसे स्तंभ और कक्ष निर्मित किए हैं जिनके घनत्व के आगे शिखरों की भव्यता फीकी लगती है। इसका एक कारण यह है कि शिखरों की रचना में निराला ने जिस भाव-सामग्री का उपयोग किया है, उसका

आधार उनकी ज्ञान-सम्बन्धी कल्पना है; स्तम्भों और कक्षों की रचना में उन्होंने जो शिलाएँ काटी हैं, वे आत्मग्लानि और पराजय की पीड़ा की हैं।

दिलचस्प बात यह है कि 'तुलसीदास' में निराला ने रीतिवादी शृंगार भाव के लिए जैसे स्वरित स्तर अपनाया है, वैसे ही 'राम की शक्तिपूजा' में राम जब सीता से पुष्पवाटिका में प्रथम मिलन का स्मरण करते हैं, तब निराला—संघर्ष और पराजय के उदात्त स्तर से वैपम्य प्रदर्शित करते हुए—स्वरित स्तर पर कविता का यह अंश रचते हैं। मुगलो-राजपूतों के युद्ध की तुलना में निराला जैम रत्नावली की शक्ति को समान उदात्त स्तर पर—या उसमें कुछ और ऊँचे स्तर पर—चित्रित करते हैं, वैसे ही यहाँ ब्रह्मचारी हनुमान की आकाश-यात्रा और उनचास पवनों द्वारा समुद्र-मंथन को युद्ध-वर्णन के स्तर पर—या कुछ और ऊँचे स्तर पर—रचते हैं। राजापुर के वर्णन की तरह युद्ध से लौटने पर संध्यावन्दन आदि के कार्य यहाँ भी अनुदात्त स्तर पर वर्णित हैं।

'राम की शक्तिपूजा' में उदात्त स्तर पर रची हुई उदात्त की पैरोडी भी है। यह पैरोडी है विभीषण के भाषण में। इसकी ओजस्विता कृत्रिम है, उस पर हँसी आती है, विभीषण राम पर किए हुए व्यंग्य का शिकार बनता है। किन्तु विभीषण की ओर उन्मुख व्यंग्य में बड़ी तीक्ष्णता है; उसके भाषण में जो कृत्रिमता है, वह अपने में ओजस्वी है। वीरता और धैर्य की तरह छल-कपट का भी उदात्त स्तर होता है। वह स्तर विभीषण के भाषण का है, इसलिए वह कविता के उदात्त अंशों में गिना जाना चाहिए।

निराला 'राम की शक्तिपूजा' के विभिन्न अंशों में जो शैली-भेद प्रदर्शित करते हैं, वह कभी-कभी एक ही अंश में, एक ही व्यक्ति के भाषण में दिखाई देता है। कविता की आरम्भिक दो पंक्तियाँ—रवि हुआ अस्त आदि—उसी स्तर पर नहीं है जिस पर अगली सोलह पंक्तियाँ। दो पंक्तियों के बाद रचना-सामग्री का घनत्व अचानक बढ़ गया है। इसी तरह राम का स्वगत-कथन धीरे संयत स्वर में आरम्भ होता है :

बोले—आया न समझ में यह दैवी विधान।

उसके बाद वह सघन होता हुआ यहाँ पहुँचता है :

झक झक झलकती वह्नि वामा के दृग त्यो-त्यो।

भाषण में इस तरह के शैली-भेद से निराला भावों का उतार-चढ़ाव चित्रित करते हैं; पात्र के कथन को सहज और नाटकीय बनाते हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में एक अंश की समाप्ति पर निराला स्वर को थोड़ा नीचे उतार लाते हैं जिससे दूसरा अंश उसी की अगली कड़ी मालूम हो। पहले उदात्त अंश की आखिरी पंक्ति है : जानकी-भीरु-उर—आशा भर,—रावण संवर। संयुक्ताक्षरो की भँवरों वाले घुमड़ते प्रवाह के बदले यहाँ गति अधिक सरल है और अगले अंश की पंक्ति से मेल खाती है :

लौटे युगदल। राक्षस-पदतल पृथ्वी टलमल।

किन्तु हनुमानं जब कल्पना में डूबे हुए राम के चरणों को श्यामा के चरण, राम के आँसुओं को मुक्ता या कौस्तुभ समझ रहे हैं, तब प्रवाह धीर मंथर, स्वरित के स्तर पर है। फिर—

ये अश्रु राम के आते ही मन में विचार,

उद्वेल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार—

यहाँ निराला आकस्मिक, नाटकीय ढंग से रचना का स्तर बदलते हैं। स्वर-मंगिमा जान-बूझकर वैषम्य प्रदर्शन करने के लिए है। कविता के निर्माण में निराला का यह नाट्यकौशल 'तुलसीदास' की अपेक्षा यहाँ अधिक सूक्ष्म, अधिक प्रभावशाली है। स्वर को उतारते हुए एक अंश को निराला जहाँ दूसरे से मिलाते हैं, वहाँ स्वर को अचानक बदलकर एक अंश को दूसरे से स्पष्ट विलग भी करते हैं।

भिन्न-भिन्न ढंग से रचना-सामग्री का उपयोग करके निराला गीतों, मुक्तको और लंबी कविताओं में इस तरह नाटकीय वैचित्र्य और स्यापत्य-सौन्दर्य उत्पन्न करते हैं।

स्वप्न-दृष्टि

कविता के स्थापत्य-सौन्दर्य की नियामक—निराला के विवेक के अलावा—एक और शक्ति हैं, वह है उनकी स्वप्न-दृष्टि। आँखें खोले या मूंदे हुए आदमी सपने कई तरह के देखता है। कुछ सपने हल्के-फुल्के होते हैं, अस्थिर समीर-सागर पर सुख या दुख की छाया की तरह आए और उड़ते हुए निकल गए। इन सपनों को जो भावशक्ति संचालित करती है, वह मात्रा में कम होती है। उनका स्तर भावुकता-पूर्ण होता है। इस तरह के सपनों से साधारण जन परिचित होते हैं, इसीलिए जो सपने बहुत देखता है, उसके बारे में लोग सोचते हैं कि उसका मनोबल क्षीण है। किन्तु जो ऊर्जा विवेक को तीक्ष्ण करती है, वह स्वप्नों को प्रत्यक्ष अनुभव की तरह सजीव भी बना सकती है। निराला में परोक्ष को प्रत्यक्षवत् देखने की अद्भुत प्रतिभा है। यह प्रतिभा यथार्थ-बोध की विरोधी हो, यह आवश्यक नहीं। निराला के स्वप्न में जहाँ बिखराव नहीं है, दृष्टि केन्द्रबद्ध है, केन्द्र पार्श्वभूमि से संलग्न है, पार्श्वभूमि से हटकर केन्द्र इधर-उधर घूमता नहीं है, वहाँ उनकी निर्माणकला अनुपम है। 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' के स्थापत्य-सौन्दर्य में जो अन्तर है वह निराला की स्वप्न-दृष्टि का अन्तर भी है।

'राम की शक्तिपूजा' के केन्द्र में हैं राम; पार्श्वभूमि में है युद्ध। ये दोनों

एक-दूसरे से जैसे संबद्ध हैं, वैसे तुलसीदास और मुगल-राजपूत युद्ध नहीं। केन्द्र में है तुलसीदास किन्तु कविता के एक महत्त्वपूर्ण अंश में रत्नावली उन्हें केन्द्रच्युत कर देती है। 'राम की शक्तिपूजा' में निराला सीता को राम की स्मृति में रखते हैं, उन्हें सामने लाकर राम को केन्द्र-भूमि से हटाते नहीं हैं। महावीर की आकाश-यात्रा पार्श्वभूमि का चित्र है, केन्द्र से पूर्णतः संबद्ध। उसकी प्रतीक-व्यंजना पर ध्यान दें तो वह वास्तव में राम के मन की वैसी ही आकाश-यात्रा है जैसी तुलसीदास की। 'राम की शक्तिपूजा' में निराला जो सपना देवते हैं, उसमें उनकी निगाह राम से अलग हटने नहीं पाती। प्रारंभिक अंश के बाद राम जहाँ बैठ जाते हैं, वहाँ से उठने का नाम नहीं लेते। अद्भुत स्थिरता है राम की इस अचल मूर्ति में। फिर भी 'राम की शक्तिपूजा' की-सी सक्रियता निराला की अन्य किसी कविता में नहीं है। इस सक्रियता का चित्रण वह वातावरण को गतिशील दिखाकर—समुद्र की लहरों, आकाश के अंधकार, उनचासों पवन की चंचलता के द्वारा करते हैं; जो युद्ध हो चुका है, उसके स्मरण से, महावीर की आकाश-यात्रा से, राम के अन्तर्द्वन्द्व से और पट्-चक्रों पर कुडलिनी के चढ़ने से करते हैं। सक्रियता चाहे राम के भीतर हो चाहे बाहर, राम कवि की दृष्टि के सामने से ओझल नहीं होने पाते।

‘सरोज-स्मृति’ में निराला ने लिखा था :

देखता रहा मैं खड़ा अपल

वह शर-क्षेप, वह रण-कौशल।

शरक्षेप और रणकौशल के बीच निराला को खड़े रहने दीजिए, समय बीतता जाय, वह स्थान न छोड़ें—आप 'राम की शक्तिपूजा' की स्वप्नभूमि में पहुँच जाएंगे। स्थिरता और प्रवाह के सतुलन का रहस्य यह है कि स्थिरता देशगत है, प्रवाह है कालगत। 'राम की शक्तिपूजा' में देशखंड अविचल है, वही समुद्रतट, पर्वत के निकट राम का शिविर; गतिशील है काल। निराला वर्तमान से अधिक अतीत में काल की गतिशीलता चित्रित करते हैं; भविष्य की ओर भी संकेत करते हैं। समुद्र-मंथन और आकाश-यात्रा के व्यापार मूल स्वप्न-भूमि को छोड़ते नहीं हैं; वे राम के मन के आकर्षण-केन्द्र से बँधे हुए हैं; देशखंड अविभाजित रहता है। इसके विपरीत 'तुलसीदास' में देशखंड परिवर्तनशील है। जिस युद्ध का वर्णन आरम्भ में किया गया है, वह राजापुर के पास नहीं हुआ, दूर-दूर तक बड़े पैमाने पर हुआ है। 'राम की शक्तिपूजा' का युद्ध उसी शिविर के निकट हुआ है जहाँ राम बैठे हुए शक्ति-साधना करते हैं। तुलसीदास यात्रा करते हैं, चित्रकूट जाते हैं, अनेक स्थान देखते हैं, घर आते हैं, समुराल जाते हैं। किसी एक स्थान विशेष में उन्हें प्रतिष्ठित करके कवि उन पर ध्यान केन्द्रित नहीं करता। काल के समान देशखंड में अस्थिरता है। एक का प्रवाह दूसरे की स्थिरता से सतुलित नहीं है। निराला के स्वप्न में विखराव है। एक सपना युद्ध का, दूसरा सपना तुलसीदास के अन्तर्द्वन्द्व का, तीसरा सपना रत्नावली के शक्ति प्रदर्शन का। ये तीनों सपने एक ही भाव-शक्ति से प्रेरित होकर परस्पर सामंजस्य स्थापित नहीं कर पाए, इस तरह के सामंजस्य द्वारा एक

ही अविभाज्य संश्लिष्ट स्वप्न का रूप नहीं ले पाए। इसके विपरीत 'राम की शक्ति-पूजा' में एक सपना युद्ध का, इसी के अन्तर्गत दूसरा सपना राम के अन्तर्द्वन्द्व का, उस अन्तर्द्वन्द्व से निकलने का मार्ग, तीसरा सपना शक्ति-साधना का। यहाँ तीनों सपनों में सामंजस्य है, तीनों को मिलाकर निराला की ऊर्जा एक संश्लिष्ट स्वप्न रच लेती है। 'तुलसीदास' से 'राम की शक्तिपूजा' तक निराला की कला ने यह प्रगति की है; यह प्रगति उतना विवेक के स्तर पर नहीं है जितना निराला के अर्द्धचेतन, स्वप्न-शील भावबोध के स्तर पर।

'सरोज-स्मृति' में सपनों का बिखराव और भी ज्यादा है। एक सपना साहित्य-संग्राम का, दूसरा सपना सरोज के शैशवकाल का, तीसरा सपना वापस आई हुई रचनाओं को लेकर घास नोचने का, चौथा सपना सरोज द्वारा कुंडली के फाड़े जाने का, पाँचवाँ सपना कान्यकुब्ज कुलांकारो का, छठा सपना सरोज के विवाह का, सातवाँ सपना कविकर्म द्वारा स्वर्गीया कन्या के तर्पण का। ये सभी अंश समर्थ हैं किन्तु एक ही सपने में गूँथे नहीं गए। इन सभी से निराला संबद्ध हैं, फिर भी वह केन्द्र में स्थिर नहीं है। कवि, कन्या, पार्श्वभूमि—इन सब पर रचनाकार की दृष्टि भटकती है, कही देर तक ठहरती नहीं है। परिणाम यह है कि 'सरोज-स्मृति' में आन्तरिक गठन की वैसी दृढ़ता नहीं जैसी 'तुलसीदास' में है।

'सरोज-स्मृति' में निराला कथा कहने बैठे हैं। यद्यपि कथा की शुरुआत उन्होंने सरोज के जन्म से—अथवा अपने साहित्यिक अभ्युदयकाल से—नहीं की, वरन् सार रूप में सारा दुःख प्रसंग कविता के प्रारंभिक अंश में कह दिया है, फिर भी कथा कहने का परंपरागत ढंग कविता के आदि में नहीं तो मध्य में आता है। कथा कहने का यह ढंग निराला की स्वप्नशीलता का विरोधी है। स्वप्नशीलता चाहती है, एक दृश्य पर निगाह जमाए रहो; कथा-प्रवाह की मांग है, आगे बढ़ते चलो, किसी दृश्य से अटककर खड़े मत हो जाओ। निराला की आन्तरिक वृत्ति है किसी दृश्य को देखना, उससे अटकना, खड़े रह जाना। 'राम की शक्तिपूजा' में उन्होंने कथा कहने का दूसरा ढंग अपनाया है; वह दृश्य से अटके रहते हैं, साथ ही कौशल से काल-प्रवाह के साथ पाठक को आगे-पीछे घुमाते रहते हैं।

'सरोज-स्मृति' से तुलनीय है 'वनवेला'। दृश्य के केन्द्र में है निराला। नेता और पत्रकार राजनीति के मंच पर जो नाटक करते हैं, वह सब निराला के मन में होता है। वनवेला रत्नावली की तरह कवि को चित्र के केन्द्र भाग से हटा नहीं पाती। महावीर की आकाश-यात्रा के समान वेला धरती के गर्भ से कर्मजीवन के दुस्तर क्लेश भेदकर ऊपर उठती है। निराला दूसरे दिन फिर वेला के पास पहुँचते हैं। समय बदला है, संव्या की जगह उषःकाल है किन्तु दृश्य वही है। निराला रात होने पर कहाँ गए, कहाँ से चलते हुए सवेरे वेला के पास पहुँचे, इसका विवरण नहीं है। समय का व्यवधान लाँघकर कवि फिर उसी देशखंड में आ पहुँचा है। परिणाम यह है कि 'सरोज-स्मृति' की तुलना में 'वनवेला' का आन्तरिक गठन सुदृढ़ है। कारण

है निराला की स्वप्न दृष्टि, जो स्वयं पर आदि से अन्त तक जमी रहती है, इस स्वयं को पार्श्वभूमि के उपदानों से संबद्ध कर देती है।

‘स्वामी प्रेमानंद जी महाराज’ में निराला वसंतकाल में राजप्रासाद के उद्यान का वर्णन विस्तार से करते हैं। फिर यह दृश्य बदलता है, स्वामी प्रेमानंद मंच पर विराजते हैं, घर में भोजन करने जाते हैं, मन्दिर पहुँचते हैं। इसके विपरीत ‘कुकुरमुत्ता’ के आरंभ में राजप्रासाद के उद्यान का भव्य वर्णन है; उस भव्यता के बीच गन्दगी में जहाँ कुकुरमुत्ता उगा है, वहाँ निराला अपनी निगाह साधते हैं। उस पार्श्वभूमि से कुकुरमुत्ता बँधा हुआ है; वहाँ से हट नहीं सकता। खूबसूरती के बीच जैसे गन्दगी है, वैसे ही गुलाब से कुकुरमुत्ता का सम्बन्ध है, अटूट ईर्ष्या का सम्बन्ध। तहजीब के सपने पर व्यंग्य बना हुआ कुकुरमुत्ता एक जगह स्थिर रहकर भूगोल, खगोल, इतिहास, दर्शन, साहित्य—न जाने कहाँ-कहाँ की यात्रा कर आता है, श्रोता को अपने साथ घुमा लाता है। कविता का यह अंश उत्तरार्द्ध से अधिक समर्थ है। कारण यह है कि यहाँ दृश्य बदलता नहीं, कुकुरमुत्ता दृश्य के केन्द्र से हटता नहीं; स्थिरता और गतिशीलता का संतुलन है। स्थिरता है दृश्य में, दृश्य की केन्द्रीय वस्तु में, गतिशीलता है कुकुरमुत्ता की वक्तृता में, उसके चिंतन और मूर्तिविधान में। दूसरे अंश में निराला बाग के बाहर झोपड़ी से शुरू करते हैं, फिर बाग में आते हैं, बाग से फिर झोंपड़ी में, झोपड़ी से नवाब के महल में। दृश्य अस्थिर हैं, केन्द्र में कोई स्थिर मूर्ति नहीं है। फलतः उत्तरार्द्ध बहुत कमजोर है।

‘जुही की कली’ भी एक सपना है। जुही की कली एक जगह स्थिर है, पवन दूर-दूर की यात्रा करता है। यह इस रचना की सफलता है। फिर भी यह कमजोर सपना है; कवि की दृष्टि दृढ़ता से केन्द्रबद्ध नहीं होती। वह पवन के साथ स्वयं यात्रा करता है। इसी तरह जागो फिर एक बार (१) में दृश्यावली बदलती रहती है यद्यपि केन्द्र में सोता हुआ पुरुष और उसे जगाती हुई नारी अपनी जगह से हटते नहीं। यहाँ निराला को नारी की झलक भर दिखाई देती है; पुरुष अदृश्य ही रहता है। निगाह के सामने रहती है परिवर्तित पार्श्वभूमि। इसके विपरीत है ‘शेफालिका’। एक ही दृश्य, जो परिवर्तित नहीं होता; शेफालिका और उसका प्रेमी आकाश-दृश्य के केन्द्र में। ऐसा ही शिल्प है ‘जागृति में सुप्ति थी’ कविता का। आलसी प्रेमी और उसकी जागती हुई प्रिया। दृश्य स्थिर-सा है, किंतु जड़ नहीं। प्रिया ने सुरापान किया है। विहग ने बहुरंगी पंख खोले हैं : स्वर सरोवर में एक कंपन-सा पैदा करने के बाद सो गया है। प्रिय ने प्रणय-निवेदन किया है, जागरण का संसार सजाया गया है, उसके बाद लाजमयी चेतना थककर सोई है। इस तरह उनीदेन का यह दृश्य सक्रियता से भरा है।

सोचती अपलक आप खड़ी—(गीतिका पृ. ४)

पृथ्वी-आकाश के बीच प्रिय का ध्यान करती हुई नारी; वह स्थिर है, चंचल है वातावरण, वह हवा जो उसका वस्त्र उड़ाकर चली जाती है। दृश्य के केन्द्र में नारी; उस केन्द्र पर ठहरी हुई कवि की निगाह। नारी स्थिर-सी लगती है किन्तु प्रणय

का प्रसाद पाती है, कम-से-कम मन में गतिशील है ।

मौन रही हार—(उप., पृ. ६) दृश्य के केन्द्र में प्रेमी के पास जाती हुई नारी; वह चलती है किन्तु निगाह से ओझल नहीं होती । आभूषणों की झंकार में गति है; वैसे ही मन के भाव चंचल हैं ।

रुखी री यह डाल, वसन वासन्ती लेगी—(उप, पृ., १४)

यहाँ भी खड़ी हुई नारी का चित्र है । शैलसुता अभी अपर्ण अशना है, वह पल्लव-वसना बनेगी । गति—भविष्यकाल में । वह तप कर रही है, माला जप रही है । गति—वर्तमान काल में । दृश्य के बीच स्थिर नारी; साथ ही स्थिरता से गति-शीलता का सन्तुलन ।

(प्रिय) यामिनी जागी—(उप., पृ. २) । गीत के प्रथम अंश में नारी स्थिर है; दूसरे अंश में चलती है किन्तु घर के भीतर ही रहती है, आँखों की ओट नहीं होती । निराला उसका सौन्दर्य देखते हैं, उस स्थिर-से सौन्दर्य में छिपी हुई तरंगें देखते हैं । उसके अलस पंकज दृग अरुण-मुख को देखकर अनुरागे हैं, आनन्द से खुल गए हैं । उसके केश पृष्ठ-ग्रीवा-वाहु-उर पर चुपचाप नहीं बिछे हुए हैं, वे उन पर 'तर रहे' हैं, उस ज्योति की तन्वी से तड़ितद्युति ने क्षमा माँगी है, वह वासना की मुक्ति है अर्थात् प्रिय को वासना से मुक्त करने का कार्य सम्पन्न कर चुकी है ।

अनामिका में एक कविता है 'अपराजिता' (पृ. १४३) । निराला एक विराट् चित्र खींचते हैं—ऊपर आकाश, नीचे धरती, धरती पर आकाश से उतरती ज्योति । इनके बीच वह परी नागरी जिसकी आँखें हारती नहीं हैं । यह नागरी बहुत स्थिर जान पड़ती है, विगेष रूप से उसकी आँखें निष्पलक निष्क्रिय लगती हैं । किन्तु अचानक संगीतकार के कंठ से उठती हुई तानों की तरह वृक्ष की डाले हरी हो उठती है; स्थिर-सा लगने वाला दृश्य आन्तरिक ऊर्जा से तरंगित हो उठता है :

रंग से भरी है, हरी हो उठी हर

तरु की तरुण-तान शाखें :

परी नागरी की—

हारी नहीं, देख, आँखें ।

अनामिका में कविता है 'नर्गिस' । गंगा-तट का दृश्य, उसके बीच में स्थिर कवि । चारों ओर शांति है । इस स्थिर-से दिखने वाले दृश्य में बड़ी सक्रियता है । गंगा वह रही है, उनका स्वर सुनाई देता है, अतीत काल का प्रवाह भी कल्पना में सुनाई देता है । आकाश में चाँदनी फैली है; स्थिर नहीं है, चाँदनी की अप्सरा रात्रि में गंगा-स्नान करने आई है । धरती का अंधकार पार करती हुई नर्गिस वनवेला की तरह ऊपर उठ आई है । उसकी गंध आकाश पर विजय प्राप्त कर रही है ।

परिमल में कविता है 'पतनोन्मुख' । नौ (अथवा साढ़े आठ) पंक्तियों की कविता है । निराला एक दृश्य पर ध्यान केन्द्रित करके कैसे उसकी प्रत्येक रेखा

को गतिशील बना देते हैं, उस कला की यह बंधुत अच्छी मिसाल है। आसन्न मृत्यु का चित्रण है:

हमारा डूब रहा दिनमान !
 मास-मास दिन-दिन प्रतिपल
 उगल रहे हो गरल-अनल,
 जलता यह जीवन असफल;
 हिम-हत-पातो-सा असमय ही
 झुलसा हुआ शुष्क निश्चल !
 विकल डालियों से
 झरने ही पर है पल्लव-प्राण—
 हमारा डूब रहा दिनमान !

एक क्षण में जो दिखाई दे रहा है, उसे चित्रित कर रहे हैं। क्षणवद्ध दृश्य में काल की सुदीर्घ प्रवहमानता समेट ली है। विप की ज्वाला उगलने का काम एक क्षण का नहीं है। मास-मास, दिन-दिन, प्रतिपल, दीर्घकाल से यही क्रम चला आ रहा है। उसके फलस्वरूप जीवन जलता रहा है; अब झुलसकर शुष्क और निश्चल हो गया है। एक ही क्रिया शेष है, विकल डालियों से पल्लव-प्राण झर पड़ें।

दृश्य प्रतीकात्मक है; दृश्य के केन्द्र में पुरुष या नारी की कोई आकृति नहीं है। निराला चिन्तन में लीन है, पूरी तरह स्वप्न नहीं देख रहे हैं। यही दृश्य उन्हें वास्तविक लगे—परोक्ष प्रत्यक्षवत् हो जाय—उस दृश्य के केन्द्र में वह स्वयं हों या उनकी इष्ट देवी हो, कला निखर उठेगी। 'गीतिका' के अनेक सगक्त गीतों में इसी कला का निखार है।

दे, मैं करूँ वरण

जननि, दुःखहरण पदराग रंजित मरण।

दृश्य में शक्ति सागर है, तरंगें हैं, मार्ग के अवरोध हैं। नेपथ्य में अपने पद-राग से मृत्यु को रंजित करने वाली जननी है। गीत के मध्य में कवि का चित्र है, हृदय में जलता हुआ लाछना का ईधन, भक्ति से नत उसके नेत्र, जीवन प्रलोभन समुपकरण पार करता हुआ मृत्यु को वरण करने वाला यह कवि।

इस गीत में समुद्र—शक्ति का समुद्र है। उसे पार करने वाला है पवन। समुद्र के किनारे खड़ा है लाछना से दग्ध कवि। 'राम की शक्तिपूजा' वीजरूप में यहाँ विद्यमान है। इस समुद्र के किनारे राम लांछन—पराजय—की पीड़ा से जलेंगे; उनचास पवन समुद्र को मथ डालेंगे, राम शक्ति की साधना करेंगे, उसी शक्ति की जिससे निराला मृत्यु का वरदान मांग रहे हैं। यह मात्र विषयगत साम्य नहीं है। साम्य कला में भी है। एक अपरिवर्तित दृश्य, दृश्य के केन्द्र में कवि, उसके स्थिर रहते हुए भी उसके परिवेश में और उसके मन में सक्रियता की अद्भुत प्रतीति।

अन्य गीत है :

प्रातः तव द्वार परं,

आया, जननि, नैश अंध पथ पार कर । (उप., पृ. १००)

पहले वाले गीत में निराला मृत्यु का वर मांगते हैं; वर मिलने की स्थिति का वर्णन नहीं करते । यहाँ उस दूसरी स्थिति का वर्णन है । 'राम की शक्तिपूजा' में जैसे राम को वरदान मिला, लक्ष्मी-सरस्वती-दुर्गा सब एक साथ प्रकट हो गईं, वैसे ही यहाँ निराला शक्ति के द्वार पर पहुँच गए हैं, वर प्राप्त हो गया है, अवसन्न होने पर भी इसलिए प्रसन्न है । दृश्य स्थिर है; द्वार है, उसके सामने कवि है । फिर काल-प्रवाह की दिशा बदल जाती है । वर्तमान के एक क्षण में स्थिर रहते हुए निराला जननी को अतीत की यात्रा करा लाते हैं । रातभर रास्ता चले हैं, पैरों में काँटे और पत्थर चुभे हैं, निशाचरो ने भी परेशान किया था, अपने लक्ष्य पर दृष्टि जमाए अब वह जननी के चरणों तक आ पहुँचे हैं ।

'राम की शक्तिपूजा' में निशाचर राम के शिविर से दूर है, केवल उनके युद्ध करने की याद ताज़ा है । यहाँ भी जिस द्वार के सामने निराला खड़े हैं, उसके आसपास निशाचर नहीं हैं । अब केवल वर-प्राप्ति का उल्लास है । 'राम की शक्तिपूजा' और इस गीत में विषय-साम्य ही नहीं, दोनों की कला में भी साम्य है । निराला ने अंधकार में अपनी यात्रा का, शरीर की अवसन्न दशा का ऐसा वर्णन किया है मानो उन्होंने स्वप्न में यह सब देखा हो, उनका अनुभव किया हो, परोक्ष उनके लिए प्रत्यक्ष हो गया हो ।

'राम की शक्तिपूजा' से लेकर छोटे गीतों तक इस तरह निराला की स्वप्नदृष्टि काव्य के स्थापत्य-सौन्दर्य की नियामक है ।

रूप-रस-गंध

निराला की काव्य-कला की नियामक है उनकी वृत्तियाँ, रूप-रस-गंध-स्पर्श-शब्द के संसार को ग्रहण करने की विधि, इस संसार के प्रति उसके भावबोध की प्रक्रिया । कविता की 'विषयवस्तु' और कला यहाँ मिल जाती है; यह वह भूमि है जहाँ यह कहना कठिन होगा, यह तो निराला का प्राथमिक काव्येतर 'अनुभव' है, और यहाँ उस अनुभव को काव्यरूप देने वाली कला आरम्भ होती है । कला में मूर्तिविधान है, शब्दों का ध्वनिप्रवाह है, गठन और संरचना है । निराला-काव्य में मूर्तिविधान किस प्रकार का है, यह उसी गोचर संसार की ग्रहण-प्रक्रिया पर निर्भर है । शब्दों का ध्वनि-प्रवाह अपने में गोचर अनुभव है; उसका नियंत्रण, उसकी गति, उसकी

गहराई उन्ही वृत्तियों के आश्रित है जिनसे निराला का संसार-बोध नियमित है। ये वृत्तियाँ निराला की कविताओं में इन्द्रियबोध का ऐसा सूक्ष्म ताना-बाना रचती हैं कि उससे अलग करके उनके गठन और रचना-कौशल को समझा नहीं जा सकता। इसलिए यह कहना उचित होगा कि यहाँ कला और भावबोध की सीमाएँ बहुत कुछ मिट जाती हैं।

इस बात का उल्लेख पहले हो चुका है कि निराला के काव्य-जगत् में जितना अंधकार है, उतना प्रकाश नहीं। जो कवि स्वप्नदर्शी है, उसे प्रकाश की अपेक्षा अंधकार प्रिय होना ही चाहिए। प्रकाश आँखों में चकाचौध पैदा करके सपने मिटा देता है। 'माया' में निराला कहते हैं :

या सताती कुमुदिनी को तू अरी
है निरी पैनी छुरी रवि की छटा,
तू मयूरो के लिए उन्मादिनी
या कि है सावन-गगन की घन-घटा ?

रवि की छटा निराला के लिए पैनी छुरी-सी है। वह उनकी चाँदनी में खिलने वाली कुमुदिनी जैसी स्वप्न दृष्टि को सताती है। उनके काव्य-गगन में जो बहुत-सी सावन की घटाएँ छाई हैं, उसका कारण वह अन्तर्वृत्ति है जो सूर्य का तीव्र प्रकाश सहन नहीं करती। लू और ग्रीष्म का ताप सहज ही कठिन कर्म और दुख के प्रतीक बन जाते हैं।

आराधना में गीत है :

आज मन पावन हुआ है,
जेठ में सावन हुआ है। (पृ. १०)

निराला जेठ में सावन का अप्रत्याशित आगमन दिखाकर गीत में जो चमत्कार उत्पन्न करते हैं, उसका कारण वही वृत्ति है जिसने 'माया' में रवि-छटा की पैनी छुरी के विकल्प रूप में सावन की घनघटा प्रस्तुत की थी। निराला जब सपने नहीं देखते, सावन-भादो की घटाएँ उन्हें काफी भिगो चुकती हैं, तब सूर्य का प्रकाश भी कुछ समय के लिए अच्छा लगता है। अखाड़े में नौजवानों को, पनघट पर लड़कियों को देखकर कहते हैं :

बहुत दिनों बाद खुला आसमान।
निकली है धूप हुआ खुश जहान। (अना., पृ. १३८)

इससे मिलती-जुलती वह धूप है जिसका उल्लेख 'सरोज-स्मृति' में है :

याद है, दिवस की प्रथम धूप
थी पड़ी हुई तुझ पर सुरूप—(उप., पृ. १२२)

स्पष्ट ही इस धूप में प्रखरता नहीं है। निराला ने अपने काव्य में परम्परागत प्रतीक कमल का उपयोग बहुत किया है किंतु उसमें जितने कमल खिले हुए हैं, उतने ही मुंदे हुए हैं। 'शेष' कविता (परिमल, पृ. ३८) में पद्म-मन पर दुख-किरण पड़ती है; यह पद्म संध्या के समय अपने दल भूंद चुका है। पावन करो नयन में जब

रश्मि आसमान से उतरती है, तब कमल के खिलने का जिक्र नहीं है, अगला बंद पढ़कर उसकी कल्पना अवश्य की जा सकती है, किंतु जब रात हुई, चाँद निकल आया तब मुँदे हुए कमल का स्पष्ट उल्लेख है। 'तुलसीदास' के आरम्भ में सांस्कृतिक मूर्त्य के अस्त होने के साथ राष्ट्रीय जीवन का विशाल शतदल निष्प्राण हो जाता है; कविता के अन्त में जो श्वेत पटल खुलता है, वह वैसा विशाल और भव्य नहीं जैसा आरम्भ का 'निश्चलत्प्राण शतदल'। इस शतदल को घेरे हुए तमस्तूर्य दिङ्मंडल है; उसकी तुलना में पुष्कल रवि-रेखा बहुत क्षीण है।

जीवन में जहाँ पीड़ित हुए विना सुख नहीं मिलता या दूसरे को पीड़ित किए विना उसे सुख दिया नहीं जा सकता, वहाँ निराला को सूर्य की प्रखरता याद आती है। 'तुम और मैं' कविता में ब्रह्म दिनकर के खर किरणजाल है और माया सरसिज की मुसकान है। दिनकर की प्रखरता के विना सरसिज खिल नहीं सकता। इसलिए उत्पीड़क होने पर भी वह प्रिय है। ब्रह्म मदन पंचशरहस्त है; माया मुग्धा अनजान है। जैसे उनके पंचशर उसे पीड़ित करके सुखी बनाने के लिए है, वैसे ही दिनकर का प्रखर किरणजाल है। 'वनवेला' में जहाँ

प्रखर से प्रखरतर हुआ तपन यौवन सहसा—

वहाँ सूर्य की वैसी ही भूमिका है जैसी 'तुम और मैं' से उद्धृत की हुई पंक्ति में।

निराला के काव्य-संसार में फूलों की गंध का वर्णन बहुत है, उनके रंग का बहुत कम। फूलों की गंध का अनुभव अँधेरे में भी हो सकता है, रंगों का नहीं। शेफाली जैसे उनके प्रिय फूल खिलते भी रात में है। यामिनी गन्धा जगी— (परिमल, पृ. १७१) रात में रंग नहीं दिखाई देता, उसकी सुगंध आ रही है। सवेरे के मद्धिम प्रकाश में फूलों के रंग दिखाई देते हैं किन्तु उन पर उनकी निगाह ठहरती नहीं है, मन में जगमगाहट की छाप लेकर वह गन्ध और स्पर्श की दुनिया में खो जाते हैं।

रंग गई पग-पग धन्य घरा,—

हुई जग जगमग मनोहरा। (गीतिका, पृ. ४६),

वसन्त में घरती का यह जगमगाता वैभव देखकर वह गंध और मधु की ओर बढ़ जाते हैं। दूर सकल बंध में प्रधानता गंध की है; रश्मि द्वारा शतरंग चित्रों का खींचा जाना गौण क्रिया है। अर्चना में—पीली ज्वाल पुंज को पुंजों (पृ. ३१)—यह पंक्ति चटक रंग के निदर्शन में अपवाद-सी है। अट नहीं रही है (उप., पृ. ६४)—इस गीत में पत्तों से लदी डाल कही लाल है, कही हरी है; उसके बाद गंध का उल्लेख है। रूप-रस-गंध का सारा सौन्दर्य आभा बनकर फैल गया है:

आभा फागुन की तन

सट नहीं रही है।

यह आभा वैसी ही है जैसी पग-पग धन्य घरा में घरती की जगमगाहट। सुख और दुख दोनों की व्यंजना के लिए उन्हें एक रंग बहुत प्रिय है—नीला।

यही नील-ज्योति-बसन

पहन नील नयन हसन—(गीतिका, पृ. ७६)

नील नयन, नील पलक,

नील वदन, नील भलक । (आराधना, पृ. ४५)

माथे है नील का टीका । (अर्चना, पृ. ६६)

श्याम कुञ्ज, वन, यमुना श्यामा,

श्याम गगन, घन वारिद राजे । (गीतगुंज, पृ. ३४)

नीली रेखा मुख पर छायी (सांध्य काकली, पृ. ५६)

नील का बँधा वही धागा (उप., पृ. ५७)

मृत्यु की है रेख नीली (उप., पृ. ८२)

नीले रंग का जितनी बार उल्लेख है, उतनी बार पीले रंग का नहीं । यह रंग अंधकार की याद दिलाता है, उससे मिलता-जुलता है । निराला की चेतना में वह सुख और दुख दोनों से संबद्ध है ।

ऐसे ही सुख और दुख दोनों से संबद्ध है अंधकार । 'वादल राग' (४) में निराला बादल को 'क्रीड़ारत बालक' कहते हैं, फिर उसकी क्रीड़ाभूमि का उल्लेख करते हैं ।

अन्धकार—घन अन्धकार ही

क्रीड़ा का आगार ।

यह बादल प्रकाश से अपरिचित नहीं, सम्भवतः इन्द्रधनुष के रंग उसे पसन्द हैं किन्तु जहाँ वह मन भर क्रीड़ा करता है, अपने बाल्यकाल का सुख भोगता है, वह अंधकार है । बाल्यकाल में जो वृत्तियाँ निश्चित हो चुकी हैं, वे आगे ज़ुबानी और बुढ़ापे में कैसे बदलेंगी ? निराला की वृत्तियाँ इस बादल की वृत्तियों से मिलती-जुलती हैं ।

'जुही की कली' में चाँदनी रात है जिसमें जुही का प्रेमी मलयानिल क्रीड़ा करता है । 'शेफालिका' में प्रकाश चन्द्रमा का नहीं, नक्षत्रों का है; उसी प्रकाश में शेफाली का प्रेमी आकाश सुरभिमय समीर लोक को पार करना चाहता है । उसे सुरभि का बोध है, रंग का नहीं । निशा के उर की खुली-कली—(परिमल, पृ. ६५) में अभिसारिका निशा का गोरा तन दिखाई देता है । हल्की चाँदनी या नक्षत्रों के मद्धिम प्रकाश से गोरे तन का आभास होता है । जहाँ आनन्द की अतिशयता है वहाँ सुरापान का 'घन अंधकार' है, चाँदनी का प्रकाश भी वहाँ आँखों को दुखदायी है । इसी तरह जिस रात में निराला कविता की साधना करते रहे हैं, अकेले पथ के पत्थर-काँटे रौदते हुए सरस्वती के द्वार तक पहुँचे हैं, उसमें घना अँधेरा है ।

प्रातः तव द्वार पर

आया जननि नैश अन्ध-पथ पार कर । (गीतिका, पृ. १००)

'नैश' शब्द की ध्वनि में ही काफी गहरा अँधेरा है; उसके आगे अंध-पथ लिखकर निराला ने अंधकार की सघनता के बारे में दुविधा की गुजाइश नहीं रखी । पैरो

में जो कुछ चुभता है, उसका बोध है; निःशब्दों की जो आवाज सुनाई देती है, उसका ज्ञान है। शब्द और स्पर्श के अलावा अन्य प्रकार के बोध का अभाव है।

निराला ने स्त्रियों के सौन्दर्य का वर्णन बहुत जगह किया है। उनकी आँखों के आकर्षण पर विशेष रूप से लिखा है। जब वे नारी का रूप देखते हैं, आँखों की छवि निहारते हैं, तब पता चल जाता है कि दोनों के बीच फासला है। समीप होने पर उनके मस्तिष्क में रूप-दर्शन के केन्द्र निष्क्रिय हो जाते हैं, सक्रिय होते हैं शब्द, स्पर्श और गंध के केन्द्र, इनमें भी प्रमुखता है स्पर्श की। एक गीत आरम्भ होता है स्पर्श से—स्पर्श से लाज लगी (गीतिका, पृ. ३१)। हँसने, तेज़ी से साँस लेने की आवाज सुनाई देती है, कंठ से लगी हुई नागिन, अधरों को चूस रही है, स्पर्श-बोध की अतिशयता है। नेत्रों का उल्लेख है, विधु-चितवन की प्रशंसा है किन्तु सारे गीत में प्रधानता है स्पर्श-बोध की।

मौन रही हार—(उप, पृ. ६)। निराला कंकण की कण-कण ध्वनि, किकिणी का कण-कण स्वर, नूपुरों का रणन-रणन शब्द सुनते हैं, नारी के हृदय के जो तार बज रहे हैं, उन्हें भी सुनते हैं, देखते कुछ नहीं है।

‘जुही की कली’ में एक जगह निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र देखते हैं, शेष रचना में स्पर्शबोध ही सक्रिय है। तरुणी जुही ‘कोमल’ तन वाली है, मलयानिल उसके रूप को नहीं ‘कंपित कमनीय गात’ को स्मरण करता है। उसके चुंबन से वल्लरी की लड़ी हिंडोल की तरह डोल उठती है, कमनीय गात फिर काँप उठता है। यह कमनीय गात सुन्दर और ‘सुकुमार’ है, कपोल गोरे हैं, गोल भी है। ‘जुही की कली’ में रूप-दर्शन की जगह स्पर्श-बोध ही प्रधान है। इसी तरह ‘शेफालिका’ में गंध और स्पर्श की प्रधानता है; जो दिखाई देता है, वह गौण है।

शूर्पणखा जहाँ अपना रूप देखती-दिखाती है, वहाँ निराला उसे देख अवश्य रहे हैं किन्तु मूर्तिकार की दृष्टि से, चित्रकार की दृष्टि से नहीं। अंगों की वनक कौसी है, हड्डियों का ढाँचा कैसा है, माँस कहाँ कम, कहाँ ज्यादा है—निराला यह सब परखते हैं।

देख यह कपोतकंठ

बाहुवल्ली कर सरोज

उन्नत उरोज पीन—क्षीण कटि—

नितंबभार—चरण सुकुमार—

गति मंद मंद,

छूट जाता धैर्य ऋषि-मुनियों का;

देवों-भोगियों की तो बात ही निराली है। (परिमल, पृ. २२०)

निराला का अंधकार-प्रेम उनकी उस वृत्ति का नियामक है जो रंग-रूप से अधिक अंगों के गठन पर उनका ध्यान केन्द्रित करती है। यह दृष्टि मूर्तिकार की है, नृत्य-कार की है। उनकी नायिकाएँ किस रंग की साड़ी पहने हैं, इसे बताना वह आवश्यक नहीं समझते। कौन तुम शुभ्र किरण वसना—(गीतिका, पृ. ३२) में

वसन नाममात्र को है; किरणों का वस्त्र पहनने वाली वास्तव में नग्न है। निराला आभूषणों के बजने की आवाज सुनते है, उनकी चमक-दमक की ओर उनका ध्यान कम जाता है।

अनेक गीतों में निराला नारी को खड़ी हुई या थोड़ा-सा चलती हुई चित्रित करते हैं। सोचती अपलक आप खड़ी—(गीतिका, पृ. ४) नारी स्थिर है। (प्रिय) यामिनी जागी—(उप., पृ. २) पहले बंद मे वह खड़ी है, दूसरे मे चलती है। मौन रही हार—(उप., पृ. ६) खड़ी होती है, थोड़ा चलती है, फिर खड़ी हो जाती है। निशा के उर की खिली कली—(परिमल, पृ. ६५) मे भी यही स्थिति है। लाज लगे तो—(गीतिका, पृ. १०३) में मुख मोड़कर थोड़ा आगे बढ़ती हुई नर्तकी की भंगिमा है,

फेर लो नयन,
चलो मंजु गुंजर, घर
नूपुर-शिञ्जित-चरण।

गीतों में जहाँ इस तरह नृत्य की भंगिमाएँ है, वहाँ गति से अधिक स्थिरता है। सांध्य काकली में जो मैटिनीवाली है, वह काफी तेज चाल से नाची होगी—चली गरदन कमर कैंसी, कैंसी भी रन ! किंतु आगे एक पंक्ति है : बंसी बाजी, विराजी जो तू स्टेज पर। उसके विराजने में स्थिरता का भाव है। मूर्तिकार की दृष्टि से वह स्थिर मुद्राएँ देखते है, गति की चपलता देखना मुख्य उद्देश्य नहीं है। मैटिनीवाली गाती भी है, यह भी एक अपवाद है। गीतों में जिन रमणियों का सौन्दर्य चित्रित है, वे गाती नहीं हैं। संगीत के नाम पर आभूषण बजाती है या फिर निराला उनके मन की बात सुन लेते है। नृत्य की मुद्राओं पर ध्यान देना उसी वृत्ति का परिणाम है जो रंग-रूप से अधिक शारीरिक गठन से आकर्षित होती है।

मानव शरीर के गठन पर ध्यान देनेवाला मन कविता के गठन पर भी वैसे ही ध्यान देता है। निराला-काव्य में मूर्तिविधान केवल चित्रकार का विवविधान नहीं है; बिंबों के आकार-प्रकार, उनके गुरुत्व का बोध मूर्तिकार की दृष्टि का परिणाम है। उसे 'मूर्ति'-विधान कहना सार्थक है।

श्याम तन, भर बँधा यौवन,
नत नयन, प्रिय कर्मरत मन,
गुरु हथोड़ा हाथ,
करती बार-बार प्रहार। (अना., पृ. ७६)

पत्थर तोड़नेवाली नारी की मूर्ति गढ़ते है निराला। जिस पत्थर से मूर्ति गढ़ रहे है, वह काला है।

आयत दृग, पुष्ट देह, गत-भय—एक पंक्ति में तुलसीदास के शारीरिक गठन का उल्लेख। अन्तर्द्वन्द्व के चित्रण से पहले—तुलसीदास के मन में पैठने से पहले—एक नजर उनके शारीरिक सौन्दर्य को देख लेना जरूरी है। राम युद्धभूमि से लौट रहे हैं। धनुष की डोरी ढीली है, वैसे ही कटिबंध सस्त है, जटामुकुट की दृढता

की जगह लटें खुलकर पृष्ठ पर, बाहुओं पर, वक्ष पर फैल गई हैं। गर्दन के ऊपर अंधेरा-ही-अंधेरा है किंतु जिन अंगों पर अंधेरा फैल रहा है, वे स्पष्ट दिखाई दे रहे हैं। निराला चित्र खींच रहे हैं किंतु उनकी यह कला मूर्तिकार की चित्रकला है—रैफेल की नहीं, माइकेल एञ्जेलो की चित्रकला।

निराला स्वयं को इसी निगाह से देखते हैं। 'मेरे ग्रीक कट, पाँच फुट साढ़े ग्यारह इंच लंबे, ज़रूरत से ज्यादा चौड़े और चढ़े मोड़ों के कसरती बदन को देख-कर' इत्यादि ('दैवी', चतुरीचमार, पृ. ४४-४५) में ग्रीक कट की सार्थकता यह है कि उन्हें यूनानी कलाकारों की गढ़ी हुई मूर्तियाँ याद आ रही हैं और उनसे वह अपने शारीरिक गठन की तुलना करते हैं। इस तुलना में स्वभावतः लंबाई-चौड़ाई अधिक महत्वपूर्ण है, रंग-रूप कम। उन्होंने अपने गौरवर्ण का उल्लेख नहीं किया।

'राम की शक्तिपूजा' में निराला इसी से मिलती-जुलती मूर्ति बनाते हैं। जिस पृष्ठ और वक्ष पर लटे यों फैली हैं मानो पर्वत पर अंधकार फैला हो, उस पृष्ठ और वक्ष की लंबाई-चौड़ाई असाधारण होगी। कविता में राम की मूर्ति हिलती बहुत कम है। एक बार जम कर बैठे तो अंत तक बैठे रहे। कारण यह कि निराला उन्हें मूर्तिकार की निगाह से देखते हैं।

यह मूर्ति गढ़ने की कला उसी अंधकार-प्रेमी वृत्ति का परिणाम है जिसमें रूप की अपेक्षा स्पर्श के बोध पर सारी चेतना सिमटकर केन्द्रित हो जाती है। किन्तु निराला के लिए धीमे प्रकाश या अंधकार में वस्तुएँ स्पृश्य ही नहीं, श्रव्य भी हैं। इसके सिवा अंधेरे में और कुछ न दिखाई दे, अंधेरा तो दिखाई देगा ही। अंधकार प्रकाश का अभाव मात्र नहीं है, वह एक गोचर तत्त्व है, स्थिर या सक्रिय रूप में बोधगम्य है, जितना स्पृश्य है, उतना ही दृश्य भी।

किस दुर्गम गिरि के कन्दर में

डूब गया जग का निश्वास ?

उतर रहा अब किस अरण्य पर

दिन मणिहीन अस्त आकाश ?

भावुकता के स्तर पर रची हुई 'यमुना के प्रति' कविता में ये पंक्तियाँ अचानक अपनी सुदृढ़ता से चकित कर देती हैं। यहाँ बीज रूप में निराला की वह कला है जिसका पूर्ण विकास 'राम की शक्तिपूजा' में है। यहाँ अरण्य पर अंधेरा उतरता है, वहाँ पर्वत पर—

उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार

'यमुना के प्रति' कविता में निराला आकाश को उतरता हुआ देखते हैं। यह आकाश दिखाई देता है; उतर रहा है, इसलिए उनकी निबिड़ता स्पृश्य है। वह अंधकार का पर्याय है। कौन तम के पार में निराला जिस अंधकार को गलते, बहते, विभिन्न रूप धारण करते देखते हैं, वह यही आकाश है। परिसल की रचना 'प्रथम प्रभात' में यही आकाश काँप उठता है : कँपा त्रस्त अंबर के छोर (पृ. ८३)। 'उद्बोधन' में आकाश चंचल होता है : मचल कर दे चञ्चल आकाश (अना., पृ. ६७)। 'राम

की शक्तिपूजा' में आकाश उल्लास से विकल हो उठता है, अमानिशा में सघन अंधकार उगलता है। उल्लसित तब होता है जब राक्षसों के पैरों की चाप से पृथ्वी को टलमल होते देखता है। सघन अंधकार तब उगलता है जब राम को पराजय की पीड़ा से त्रस्त होते देखता है।

यह अंधकार सुख से संबद्ध है, दुख से भी। किंतु निराला-काव्य में कहीं भी सुख की अतिशयता में वह घनत्व नहीं है जो दुख की अतिशयता में है। अंधकार की सक्रियता दुख के संदर्भ में ही सबसे अधिक देखने को मिलती है। नियति के समान वह निराला की अनेक रचनाओं में फैला हुआ है। वह वातावरण मात्र नहीं है, ऐसी शक्ति है जिससे निराला बार-बार टकराते हैं।

नियति संध्या में मुँदे सकल
वही दिनमणि के अगणित साज,
न है वे कुसुम, न वह परिमल,
न है वे अधर, न है वह लाज।
तिमिर ही तिमिर रहा कर पार
लक्ष वक्षःस्थलार्गलित द्वार।

'स्मृति' (परिमल, पृ. ६६) में भावुकता का स्तर लगभग वैसा ही है जैसा 'यमुना के प्रति' में, और ये पंक्तियाँ अंधकार की सघनता सामने लाकर वैसे ही चौका देती हैं जैसे 'यमुना के प्रति' वाली पंक्तियाँ। दोनों जगह आकाश दिनमणिहीन है, 'यमुना के प्रति' में जग का निःश्वास ही किसी कन्दरा में डूब गया है, 'स्मृति' में अपार वाधाओं से भरा हुआ तिमिर का विराट् प्रसार है। त्रास का भाव जगाने के लिए निराला किसी डाकिनी-पिशाचिनी का आह्वान नहीं करते; दिन का डूबना और अंधकार का फैलना अपने में अत्यन्त भयावनी क्रियाएँ हैं। निराला उन्हीं का भयावनापन उद्घाटित करते हैं। गीतिका में त्रास से भरे हुए जिस नैश पथ को पार करके वह इष्टदेवी के द्वार तक पहुँचे हैं, वह यहाँ भी है। यहाँ द्वार बहुत मजबूती से बंद है, गीतिका में खुल गया है या खुलने ही वाला है।

घोर शिशिर, डूबा जग अस्थिर,

तिमिर-तिमिर हो गए दिशा-पल। (गीतिका, पृ. ८७)

वृक्षों में पत्ते नहीं, हवा और पानी में किसी ने मानो विप धोल दिया हो, कहीं किसी पक्षी का शब्द भी नहीं सुनाई देता। लगता है सारा प्रदेश तुषार की लपटों से झुलस गया है। दूसरे बंद की तीसरी पंक्ति में जहाँ निराधार भवभार है, वहाँ निराला ने पहले निस्स्व विश्व भवभार लिखा था। (सरस्वती, अप्रैल '३६)। इस पाठ में 'निस्स्व' शब्द द्वारा निराला वही भाव व्यंजित कर रहे हैं जिसे जग का निःश्वास डूबने के उल्लेख से 'यमुना के प्रति' में किया था।

अर्चना में :

शिशिर की शर्वरी

हिंस पशुओं भरी। (पृ. ११)

यह वही शिशिर की शर्वरी है जिसमें अस्थिर जग डूब चुका था, जिसमें और सब कुछ निर्जीव है, जीवित है केवल त्रास। घोर शिशिर डूबा जरा अस्थिर में, शिशिर की शर्वरी में निराला प्रभात-स्वप्न देखते हैं किन्तु निविड़ विपिन पथ अराल में केवल अंधकार गतिशील है। सुदृढ़ अंधकार वाला यह अंधकार नियति के समान कवि के अस्थिपञ्जर को दबोच लेता है।

इस अंधकार की सघनता के अनेक स्तर हैं। कहीं अमानिशा का दुर्भेद्य अंधकार है, कहीं अंधकारमयी श्यामा की दीप्ति—‘विभावरी’ के अंधकार के समान।

रावण-महिमा श्याम विभावरी अंधकार (अना., पृ. १५४)

महिमा का प्रकाश है, इसलिए अमानिशा की जगह विभावरी का अंधकार है। निराला जब मृत्यु की ‘आभा’ का वर्णन करते हैं, तब मृत्यु रूपा दुर्गा के उसी विभावरी वाले अंधकार का स्मरण करते हैं।

छाया-पथ घनतर से घनतम,
होता जो गया पंक-कर्दम,
ढकता रवि आँखों से सत्तम,
मृत्यु की प्रथम आभा भाई।
धीरे-धीरे हँसकर आई

प्राणों की जर्जर परछाई। (अर्चना, पृ. ३६)

वही पुराने परिचित छायापथ है, वैसा ही सूर्यास्त है, सूर्यास्त के बाद का घना अंधकार है, उसमें निराला अपने प्राणों की जर्जर परछाई देखते हैं, उस सघन अंधकार में नये जीवन का रंगीन प्रभात नहीं, मृत्यु की ही आभा उन्हें दिखाई देती है। ‘जुही की कली’ में चाँदनी रात के स्वप्न, तिमिर ही तिमिर पार करने के दृश्य, अमानिशा में आकाश द्वारा उगला जाता हुआ अंधकार, फिर मृत्यु की प्रथम आभा—अंधकार के अनेक रूप निराला-काव्य में है, उतने जितने प्रकाश के नहीं हैं, न कलात्मक दृष्टि से वैसे सार्थक।

इस अंधकार से निराला वातावरण रचते हैं। कही तम गहन जीवन घेर— (परिमल, पृ. २६) एक पंक्ति में संकेत करके, कही अनेक बार उसका उल्लेख करके जैसे ‘राम की शक्तिपूजा’ में। महोल्हास से विध कर विकल होने वाला आकाश—वह भी अंधकार है। राम की लटें खुलकर फैल जाती हैं, वहाँ उपमान के रूप में—दुर्गम पर्वत पर उतरता अंधकार उसी वातावरण के अंधकार पर फिर ध्यान केन्द्रित करता है। अमानिशा में जिस अंधकार को आकाश उगलता है, वह रणभूमि और लंका में व्याप्त न होकर राम के चारों ओर सिमट आया है। यही अंधकार भीमा मूर्ति बनकर आकाश को छा लेता है जहाँ राम के सारे ज्योतिर्मय अस्त्र वृज जाते हैं। रावण का खलखल अट्टहास इसी अंधकार की ध्वनि है।

अन्य प्रसंग में निराला ने लिखा था :

ध्वनिमय ज्यों अंधकार

दूरगत सुकुमार,

प्रणयियों की प्रिय कथा

व्याप्त करती थी जहाँ

अंबर का अन्तराल ? (‘दिल्ली’, अना., पृ. ६०)

अंधकार की ध्वनि यहाँ सुकुमार है; उसका सम्बन्ध प्रणयियों की कथा से है। ‘राम की शक्तिपूजा’ में—प्रणयियों की कथा की जगह—अम्बर के अन्तराल में रावण का अट्टहास व्याप्त है। ‘तुलसीदास’ में तमस्तूर्य दिङ्मंगल लिखकर निराला सीधे अंधकार की उदात्त तूर्यध्वनि सुनते हैं। ‘बादलराग’ शीर्षक रचनाओं में कभी मधुर, कभी दूसरों को आतंकित करने वाला जो स्वर निराला सुनते हैं, वह उसी अंधकार अथवा आकाश का स्वर है। ‘बादलराग’ में यह बात अस्पष्ट है, ‘तुलसीदास’ में स्पष्ट। तमस्तूर्य दिङ्मंडल के अतिरिक्त—

छाया ऊपर घन-अंधकार—

टूटता वज्र दह दुर्निवार,

नीचे प्लावन की प्रलयधार, ध्वनि हर हर।

यहाँ अंधकार वज्र और प्रलयध्वनि का वैसा ही सम्बन्ध है जैसा बादलराग में।

अंधकार दृश्य है, स्पृश्य है, श्रव्य भी।

प्रतीक-योजना

निराला-काव्य में अनेक रूप-रस-गंध-सम्बन्धी बिंब परम्परागत हैं, पूर्ववर्ती साहित्य से लिए गए हैं। इनका उपयोग अधिकतर प्रतीक रूप में किया गया है। रवीन्द्रनाथ के साहित्य में कुछ प्रतीक रूढ़ हो गए हैं जैसे अज्ञान का प्रतीक अंधकार, ज्ञान का प्रतीक प्रकाश। निराला-काव्य में भी इन रूढ़ प्रतीकों का प्रयोग हुआ है जैसे इस गीत में—

गई निशा वह, हँसी दिशाएँ

खुले सरोरुह, जगे अचेतन। (गीतिका, पृ. ५६)

ऐसी रचनाओं में बिंब किसी नये अनुभव की व्यंजना का साधन नहीं हैं, उनके द्वारा प्रकृति या मनुष्य के मन की छानबीन करके निराला ने कोई नई सामग्री नहीं दी। किन्तु अब वह इन पुराने प्रतीकों को नई दृष्टि से देखते हैं, उनसे कोई नया अनुभव सम्बद्ध करते हैं, तब उनका प्रयोग मौलिक और चमत्कारी होता है।

जागो फिर एक बार (१) में किरण रहस्यवादी कवियों का परिचित प्रतीक है किन्तु निराला उसे ब्रह्म का प्रतीक न मानकर माया का प्रतीक बना देते हैं। अरुण पंख तरुण किरण खड़ी खोल रही द्वार। सोने वाला पुरुष है; जगाने वाली प्रकृति है। किरण में रंगीनी है; ब्रह्म का वर्णहीन प्रकाश नहीं है। इसी तरह पावन करो नयन में किरण उसी प्रकृति, शक्ति अथवा माया का प्रतीक है। उसे दिन के बाद रात में चन्द्र-किरण से जोड़कर, उसे दुःखनिशा में अपने स्वप्न की सुघर जागृति बनाकर निराला ने चमत्कार उत्पन्न किया है। प्रतीक एक होते हुए भी प्रतीक-योजना रहस्यवादी रूढ़ि से उल्टी दिशा में चल रही है।

ऐसे ही कमल एक प्रतीक है। 'तुम और मैं' रचना में सरसिज की मुसकान को माया से जोड़कर, रवि की प्रखर किरणों से उसे पीड़ित और प्रसन्न होते दिखाकर निराला ने उस घिसे-पिटे प्रतीक का मौलिक उपयोग किया है। उनकी रचनाओं में जहाँ मुँदे हुए कमलों का उल्लेख है, वहाँ भी वे रहस्यवादी रूढ़ि की विरोधी दिशा में चलते दिखाई देते हैं। इनमें 'तुलसीदास' का निश्चलत्प्राण शतद विशाल और अत्यंत प्रभावशाली है। 'सरोज-स्मृति' में कमल का मुँदना काफी नहीं है, निराला ने उसकी सारी पंखुड़ियाँ नोच कर फेंक दी हैं : हों भ्रष्ट शीतल के से शतदल। भाव-सघनता के साथ विव के प्रयोग में भी परिवर्तन हुआ है। दुःख और आवेग की पराकाष्ठा मुँदे हुए कमल से व्यक्त नहीं हो सकती। इसी तरह सूर्यास्त का विव है। 'तुलसीदास' में शताब्दियों का सान्ध्यकाल है, युद्ध और प्रलय के दृश्यो ने उसे भयावना बना दिया है। 'राम की शक्तिपूजा' में भी सूर्यास्त है, रक्त और कालिमा में लथपथ, युद्धभूमि की विचित्र, निरर्थक-सी भीषण ध्वनियों से भरा हुआ। निराला की भाव-शक्ति परिचित प्रतीक को बदलकर सजीव चित्र बना देती है।

इसी तरह अंधकार। रहस्यवादी कवि उसे रात खत्म होने के समय देखते हैं; उससे उनका गहरा परिचय, सुदीर्घ संपर्क सिद्ध नहीं होता। निराला जहाँ इसी पद्धति से अंधकार को विदा होते देखते हैं, वहाँ उनकी कविता कमजोर होती है। किंतु जहाँ अंधकार के प्रति उनका इन्द्रियबोध जाग्रत होता है, जहाँ भावशक्ति उनके विवों को प्रेरित करती है, वहाँ अंधकार एक अत्यंत आकर्षक और सजीव तत्त्व बन जाता है। निराला उसके हल्के रूप से लेकर बहुत घने रूप तक, दृश्य और स्पृश्य होने के साथ उसके ध्वनित होने तक उसे निरन्तर परिवर्तनशील इकाई जैसा चित्रित करते हैं।

वज्र और प्रलय साहित्य के परिचित परम्परागत प्रतीक हैं। निराला काव्य में क्रान्ति, हिंसा, त्रास के भाव जगाने में इनका बड़ा सार्थक उपयोग किया गया है। कविता में ये अकेले नहीं आते, वादल या वर्षा के वर्णन में आने से उनका परम्परागत रूप छिप जाता है।

छाया ऊपर घन-अंधकार—

टूटता वज्र दह दुर्निवार,

नीचे प्लावन की प्रलयधार, ध्वनि हर-हर।

यहाँ वज्र और प्रलय का उल्लेख भरेपूरे चित्र के अन्य उपकरणों के साथ है। वे साहित्य से ली हुई अमूर्त धारणाएँ प्रकट नहीं करते वरन् युद्ध और वर्षा के मूर्त रूप को और सजीव करते हैं।

एक ही प्रतीक का उपयोग निराला विभिन्न संदर्भों में अलग-अलग ढंग से करते हैं। 'वादलराग' (२) में

वज्र घोष से ऐ प्रचण्ड !

आतंक जमाने वाले !

यहाँ वज्र के साथ केवल ध्वनि सम्बद्ध है। यह वज्रघोष दूसरों का नाश किए बिना केवल विनाश की आशंका से उन्हें त्रस्त कर देता है। वादल जब उग्र क्रान्तिकारी भूमिका सम्पन्न करता है, तब उसकी वज्रहंकार सुनकर संसार हृदय थाम लेता है। किंतु इसके आगे वह आकाश से स्पर्धा करने वाले पर्वतों को 'अग्निपात' से क्षत-विक्षत भी कर देता है। कविता के अन्तिम अंश में निराला धनी वर्ग को वज्र-गर्जन से काँपते हुए दिखाते हैं। तुलसीदास में वज्र-गर्जन काफी नहीं है, वह अग्नि-मय है—दह दुर्निवार है—ऊपर से टूटकर धरती पर जीवों का नाश करता है।

गरजो, हे मन्द्र वज्रस्वर—(गीतिका, पृ. ५७)

यहाँ 'वादलराग' (२) की तरह वज्र केवल ध्वनि की तीव्रता व्यंजित करने के लिए है। जहाँ वादल का सम्बन्ध ललित कल्पना से है, वहाँ वज्र छिपा रहता है, केवल नवजीवन ही उसमें दिखाई देता है :

वज्र छिपा, नूतन कविता

फिर भर दो। (अना., पृ. ८२)

निराला के चिंतन की एक विशेषता यह है कि एक ही प्रतीक भिन्न संदर्भों में विरोधी भावों से जुड़ जाता है। वर्षा सृजन की ऋतु है, ध्वंस की भी। 'तुलसीदास' में उसके ध्वंसवाले रूप का उपयोग किया गया है। 'वादलराग' (६) में ध्वंस और सृजन दोनों वर्षा से सम्बद्ध हैं। इस तरह की विरोधी क्रियाएँ प्रकृति में देखी जाती हैं; निराला उन्हीं परस्पर विरोधी—फिर भी आपस में सम्बद्ध—प्राकृतिक क्रियाओं को कविता में प्रतिबिंबित करते हैं। जो विष मनुष्य का जीवन लेता है, वह उसे जीवन दे भी सकता है। विष-विव का ऐसा ही उपयोग निराला-काव्य में है। ज्वाला भस्म करती है, वही परिवर्तित होकर विरोधी गुण का परिचय देती हुई मनुष्य को नयी शक्ति देती है। मृत्यु विष हो चाहे अमूर्त कल्पना, कविता में उसकी चर्चा आदिकाल से होती आई है। मृत्यु को क्षणभंगुर जीवन की सीमा-रेखा मानकर उसे पार करते ही उस पार नया अमर जीवन पाने के सपने भी लोगों ने देखे हैं। मृत्यु और जीवन एक-दूसरे के विरोधी, एक-दूसरे से एकदम कटे हुए चित्रित किए गए हैं। निराला जीवन में मृत्यु, मृत्यु में जीवन, दोनों की

भिन्नता और अभिन्नता वाला सम्बन्ध देखते हुए उन्हें चित्रित करते हैं। निराला के मूर्तिविधान की पेचीदगी—एक ही प्रतीक का विरोधी भावों से संसर्ग—यथार्थ जीवन की ही प्रतिच्छवि है।

पर्वत भय का सूचक है, आदर का भी। तुम तुंग हिमालय शृंग—ब्रह्म के लिए निराला को जो पहला उपमान सूझता है वह पर्वत का है। विप्लवी बादल जिन उद्धत वीरों को वज्र से ध्वस्त कर देता है, वे पर्वत हैं। पिता की मूर्ति के समतुल्य होकर पर्वत उत्पीड़क बन जाता है, आदर का पात्र भी। 'राम की शक्तिपूजा' में विशाल भूधर है जिसके नीचे राम बैठे हैं। किन्तु राम स्वयं दुर्गम पर्वत के समान है जिस पर उनकी जटाओं के रूप में नैश अधिकार उतरता है। राम शक्ति की जो मौलिक कल्पना करते हैं, उसमें यह पर्वत मुख्य है। वह श्यामल, सुन्दर, पार्वती रूप हो जाता है; राम उसे पूजते हैं। समुद्र बार-बार गरजकर राम को डराता है; वही समुद्र दुर्गा के चरणों में सिंह के समान गरजता हुआ भी उतना भयावह नहीं लगता। राम स्वयं सिंह बनकर देवी की पूजा करना चाहते हैं : मैं सिंह, इसी भाव से कल्लूंगा अभिनन्दित। विजय और पराजय की भावनाओं का द्वंद्व समुद्र और सिंह के दो रूपों में गरजने से व्यंजित होता है।

सिंह भी क्या स्वांग कभी

करता है स्यार का ?

शिवाजी के पत्र में निराला को यह परिस्थिति बड़ी हास्यास्पद लगती है कि जो सदा विजयी है, वह पराजय भी स्वीकार करे।

शेरों की माँद में

आया है आज स्यार। (परिमल, पृ. १७५)

शेर की जगह स्यार आ जाय, वैसी ही विडंबना जागो फिर एक बार (२) में भी है। 'तुलसीदास' में सिंह पराजय की पीड़ा जानने लगा है :

वीरों का गढ़, वह कालिंजर,

सिंहों के लिए आज पिंजर।

शेर पिंजड़े में बंद हो गया है। 'कुकुरमुत्ता' में शेर की हेकड़ी से उसकी पिटी हुई सूरत का मिलान करने पर निराला अपनी हँसी रोक नहीं पाते :

काम मुझसे ही सधा है,

शेर भी मुझसे गधा है।

इस तरह एक ही प्रतीक विरोधी भावों से सम्बद्ध होता है।

निराला अक्सर एक से अधिक प्रतीकों का उपयोग एक ही स्थान पर करते हैं। बादल, वर्षा, सूर्यास्त, अधिकार, वज्र, प्रलय, समुद्र, पशु, निशाचर—इनमें कितने एक ही जगह सिमट आते हैं, यह इस पर निर्भर है कि वे किस भाव से प्रेरित हैं, उस भाव में कितनी शक्ति है। 'जुही की कली' में पवन गहन गिरि कानन पार करता है किन्तु उसके रास्ते में इनके अलावा कुज-लतापुज भी है। निराला गहन गिरि कानन पर ध्यान केन्द्रित न करके आगे बढ़ जाते हैं। 'यमुना

के प्रति' में वह जहाँ प्रकाश को उतरते देखते हैं, वहाँ 'दुर्गम गिरि' है, अरण्य है, अंधकार है। दृश्य अधिक भयावह है। 'वादलराग' (४) में अंधकार है, गंभीर गर्जन है किन्तु आकाश भी है। दृश्य भयावह नहीं, सुगन्ध है। 'वादलराग' (६) में वज्रपात और जलप्लावन है किन्तु हँसते हुए कमल भी हैं। अंधकार का अभाव है। 'तुलसीदास' में सूर्यास्त है, अंधकार है, प्रलय का जलप्लावन है, वज्रपात है, पिंजरवद्ध सिंह है, अप्रत्यक्ष रूप से असुर भी हैं किन्तु बिखरे हुए। दृश्य में केवल भय नहीं है, पराजित होने का पछतावा है, भविष्य में विजयी होने की आशा है : प्रातः तव द्वार पर—इस गीत में अंधकार है, काँटों और पत्थरों से भरा हुआ वन है, तेजहत निशाचर और वन्य जन भी है। त्रास है किन्तु वर-प्राप्ति का विश्वास उसे नियंत्रित किए है। 'सरोज-स्मृति' में अंधकार है, युद्ध है, निशाचरों की जगह सम्पादक, विरोधी आलोचक और कान्यकुब्जकुलकुलाश्रयार है। एक जगह जल-प्रवाह भी है किन्तु अत्यन्त संयत; नियंत्रित होने से भय की जगह सौन्दर्य की अभिव्यक्ति में सहायक होता है। 'सरोज-स्मृति' में विकट उद्वेग के बावजूद दुःख नियंत्रित है, व्यथा है, संघर्ष है, त्रास नहीं है।

'राम की शक्तिपूजा' की विशेषता यह है कि निराला-काव्य में तमाम प्रतीक जो डबड़-डबड़ विखरे पड़े हैं, वे सब यहाँ मिमटकर एकत्र हो गए हैं। यहाँ त्रास है, पराजय है, 'सरोज-स्मृति' में अधिक विजय के लिए प्रयास है। सूर्यास्त, अंधकार, निशाचर, पर्वत, सिंह, गरजता हुआ समुद्र, रावण के सहायक, उस समुद्र को चुनौती देने वाला दूसरा समुद्र,

उद्वेल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार;

वज्र गर्जन के समान आकाश में एकादश रुद्र का अट्टहास, वही सब परिचित उपादान यहाँ संवर्द्धित रूप में एक साथ मघटित होकर थद्मुत प्रभाव उत्पन्न करते हैं। कविता के पूर्वार्द्ध में इन उपादानों का जैसा घनत्व है, वैसा उत्तरार्द्ध में नहीं। वह पूर्वार्द्ध, फलतः, काव्य दृष्टि ने अधिक समृद्ध है। निराला की भाव-शक्ति का प्रवर ज्वार पूर्वार्द्ध में है; उत्तरार्द्ध में उसका उतार है।

'राम की शक्तिपूजा' में पशु नहीं हैं। पशुओं के नाम पर केवल सिंह है। पर्वत है किन्तु विशाल अरण्य नहीं है। राम अकेले नहीं है, साथ में पूरी सेना है। आखिरी कमल के चुरा लिये जाने पर स्वयं दुर्गा वर देने आ पहुँचती हैं। 'राम की शक्तिपूजा' के बाद निराला अधिकाधिक हिंस्र पशुओं से भरे हुए निविड़ वन में अकेले यात्रा करते हैं। यह प्रतीक-योजना दूसरे ढंग की है।

एक प्रतीक-योजना जैसे 'वादलराग' (६) में। निराला जानते हैं कि बादल क्रान्तिकारी मनुष्य नहीं, बादल है, वह बादल को देखते हैं, क्रान्ति की बात सोचते हैं। क्रान्तिकारी भावधारा निराला को ऐसा आन्दोलित करे कि उन्हें सिर्फ आस-मान में बादल दिखाई दे, ऐसा नहीं होता। अनेक कविताओं में जहाँ निराला वर्षा, ग्रीष्म आदि के रूपक वाँघते हैं, वहाँ इसी तरह एक ओर वह प्राकृतिक दृश्य देखते हैं, दूसरी ओर उसे किसी भावसूत्र से जोड़ते हैं। 'सरोज-स्मृति' में जहाँ वह ऊपर

उठते हुए नील जल को देखते हैं, वहाँ एक क्षण को वह यथार्थ की भूमि छोड़कर स्वप्न-लोक में पहुँच जाते हैं। यद्यपि उन्होंने शुरुआत ज्यों भोगावती उठी अपार से की, यह सूचित किया कि वह केवल उपमान जुटा रहे हैं किन्तु यह उपमान-असाधारण है। फैंटसी में कुछ देखा है, उसे वह उपमान के रूप में इस्तेमाल कर रहे हैं।

‘राम की शक्तिपूजा’ का पूर्वार्द्ध एक सशक्त फैंटसी है। इसके उपादान राम-रावण के युद्ध तक सीमित नहीं। भावशक्ति से प्रेरित होकर ये उपादान कवि के उपचेतन से उठते हुए रचनाकार वाले मन पर छा जाते हैं। वादल अलग, क्रान्ति अलग—ऐसा यहाँ नहीं है। निराला का अन्तर्द्वन्द्व तीव्र होकर उन्हें राम-रावण का युद्ध दिखा रहा है; निराला की भावशक्ति ही परिवर्तित होकर स्वप्न चित्र बन रही है। कविता के पूर्वार्द्ध में उनका विवेक प्रायः सो रहा है; उत्तरार्द्ध में जाग्रत है। जहाँ विवेक जाग्रत होगा, वहाँ स्वप्नशक्ति भी क्षीण होगी।

शिशिर की शर्वरी

हिल पशुओं भरी।

इतना निराला ने देखा। फिर विवेक थोड़ा-सा जागा; निराला ने जो देखा, उसकी व्याख्या आरम्भ की। किन्तु निविड़ विपिन पथ अराल में निराला आदि से अन्त तक स्वप्न ही देखते हैं, केवल उसका विवरण प्रस्तुत करते हैं, उसकी व्याख्या करने की योजना नहीं बनाते। यदि इससे उन गीतों की तुलना करें जिनमें दुख की सीधी व्यंजना है, तो दोनों स्तरों पर कला की भिन्नता प्रकट हो जायगी।

स्वप्न-चित्रों के उपकरण निराला के उपचेतन में कहीं गहरे डुबकी लगाए चुपचाप पड़े रहते हैं। बाहर से किसी तरह की उत्तेजना मिलने पर वह चेतना की सतह पर उठ आते हैं, कभी एक आता है, कभी अनेक। उपचेतन में डूबे हुए वे पुष्ट होते रहते हैं; दूसरी बार जब उभर कर आएँगे तब पहले से अधिक समर्थ होकर। किन्तु यह अनिवार्य नहीं है। उपकरण कितना समर्थ है, वह उस क्षण वेदना की तीव्रता पर निर्भर है। किन्तु निराला की प्रतीक-योजना चाहे सचेत रूप से संयोजित की गई हो चाहे अचेत रूप से, वह यथार्थ की विरोधी नहीं है। एक यथार्थ मन के बाहर है, दूसरा मन के भीतर। दोनों एक ही अविभाजित यथार्थ के दो छोर हैं। निराला उन्हें एक से अधिक स्तरों पर भिन्न दृष्टि से देखते हैं। जब वह वादल को क्रान्तिकारी रूप में चित्रित करते हैं, तब उसकी सारी यथार्थ क्रिया-गरजने से बरसने तक—उनकी आँखों के सामने होती है। जब वह राम-रावण के संघर्ष द्वारा अपना अन्तर्द्वन्द्व चित्रित करते हैं, तब राम, महावीर आदि का व्यक्तित्व आँखों से ओझल नहीं हो जाता। युद्ध का वर्णन प्रतीक मात्र न होकर सजीव चित्र के रूप में सामने आता है। जब निविड़ विपिन की यात्रा करते हैं, तब उस विपिन का अपना अस्तित्व ही नहीं होता; उसमें फैले हुए अविज्ञान वितान और जटिल जाल को वह देखते हैं।

निराला ने अपना अविज्ञान

लेया है, स्वयं गढ़ा है, ७

भी सामग्री चुनी है। परम्परागत लोकतत्व निराला की कला से परिवर्तित होकर श्रेष्ठ काव्य के स्तर तक पहुँच जाते हैं।

फागुन के रंग राग,
वाग-वन फाग मचा है,
भर गए मोती के झाग,
जनों के मन लूटे हैं। (अर्चना, पृ. ३३)

मोती के झाग भरना निराला के मूर्तिविधान की कलात्मक विशेषता है। मोती सख्त, झाग में तरलता, निराला दो विरोधी गुणों में संतुलन स्थापित करते हैं।

जो सूक्ष्म और अमूर्त है, उसे चित्रित करने के लिए मूर्तिविधान का आश्रय लेना निराला के लिए अनिवार्य नहीं। जो अमूर्त है, उसे भी मूर्तवत् देखने की क्षमता निराला में है, विशेष रूप से भाषा, भाव और छन्द के बारे में जब लिखते हैं, तब लगता है, वह उन्हें सुनते और गुनते ही नहीं, देखते भी हैं। 'वासंती' (परिमल, पृ. ६६) में उन्होंने लिखा था,

अति गहन विपिन में जैसे
गिरि के तट काट रही है
नव जलधाराएँ, वैसे
भापाएँ सतत बही है।

वन है, पर्वत भी है, बादल की जगह नदी उसके तट काट रही है, यही काम भाषा करती है। यहाँ भाषा को मूर्त रूप देते हैं जलधाराओं के उपमान द्वारा। किन्तु—
वर्ण चमत्कार;

एक एक शब्द बँधा ध्वनिमय साकार (गीतिका, पृ. ६२)

यहाँ शब्द ध्वनिमय होने के साथ साकार भी है। वह भाषा को मूर्त रूप में देख रहे हैं। अन्य गीत में लिखा है,

छन्द की बाढ, वृष्टि अनुराग,
भर गए रे भावों के झाग। (उप., पृ. ८३)

यहाँ वर्षा वाला रूपक है, भावों के झाग का तत्त्वबोध भी। अर्चना में यही भावों का झाग मोतियों का झाग बन गया है। अर्चना में शब्द, ध्वनि, रस—इन सबको वृक्ष के फूलों की तरह खिलते और विकसित होते देखते हैं:

सुर तख्तर शाखा
खिली पुष्प भाषा...
भावों के दल, ध्वनि, रस
भरे अधर अधर सुयश,
उधरे, उर-मधुर परस,
हँसी केशपाशा। (पृ. ४१)

मनुष्य और प्रकृति का जीवन मूलतः एक है तो स्वभावतः भाषा भी प्रकृति की किसी-न-किसी क्रिया के समान होगी। निराला रूपक बाँध रहे हैं, भाषा को सीधे नहीं

देख रहे हैं; किन्तु जो वात उल्लेखनीय है वह यह कि फूलों और पत्तों की तरह—या उनकी गंध और रस की तरह—भापा, भाव, ध्वनि, रस भी स्पृश्य है, उर मधुर परस हैं, इन्द्रियबोध के अन्तर्गत है।

निराला के मूर्तिविधान में कही कल्पना के सहारे अमूर्त परोक्ष वस्तुओं—जैसे दिशाओं—का वर्णन किया गया है, कही जीवन के अत्यंत साधारण व्यापारों से उपकरण जुटाए गए हैं जैसे 'हिन्दी के सुमनो के प्रति' में धागा—या तुम बाँधकर रेंगा धागा। (अना., पृ. ११५) कही ऐसे सामान्य उपकरणों का प्रयोग व्यंग्य और हास्य के लिए है, कही किसी अन्य भाव की पुष्टि के लिए। 'देवी सरस्वती' में उन्होंने एक जगह अपनी इष्ट देवी को कुएँ का ठंडा पानी कहा है :

तुम हो शीतल कूप-सलिल,
जामुन-छाया-तल,
लदे आम के बागो से
जीवन का संवल।

आसपास आमों के बाग, थका हुआ पथिक, जामुन के नीचे कुएँ का ठण्डा पानी—यह है देवी सरस्वती। उपकरण बहुत सामान्य हैं किन्तु निराला ने मानो बड़े जतन से उसे इसी कविता के लिए जुगो रखा था। जो वस्तु सबसे आत्मीय, साहित्य की अर्जित विद्या के नीचे सूक्ष्म संस्कारों को छूने वाली है, उसे वह सरस्वती का प्रतीक बनाते हैं। निराला की प्रतीक-योजना यथार्थवादी मूर्तिविधान की विरोधी नहीं, उसी के आश्रित होकर सार्थक होती है।

संश्लिष्ट बिम्ब

निराला-काव्य में जितने फूल हैं, उतने पक्षी नहीं। जुही की कली जिस वन में सो रही है, उसमें एक भी पक्षी नहीं बोलता, पूर्ण शान्ति है। शेफाली के नक्षत्र दीपकक्ष में सुरभि है, पक्षियों का शब्द नहीं। निशा के उर की खुली कली में पत्रों का मर्मर सुनाई देता है, पक्षी नहीं बोलते। जागो फिर एक बार (१) में जो पपीहे बोल रहे हैं, उनकी आवाज़ वन-उपवन से नहीं, ब्रजभापा-काव्य के पृष्ठों से आ रही है। इसी तरह तुलसीदास जब ससुराल जाते हैं तब रास्ते में कोयल की आवाज़ सुनाई देती है; यहाँ एक साहित्यिक रूढ़ि का पालन मात्र किया गया है। जब तुलसीदास चित्रकूट में वन की शोभा देखते हैं, तब वहाँ एक भी पक्षी का स्वर सुनाई नहीं देता यद्यपि सुगन्ध का उल्लेख अनेक बार अनेक प्रकार से किया गया है। जिस बाग

में कुकुरमुत्ता उगा है, उसमें फूल बहुत से हैं, उनके नाम कई पंक्तियों में गिनाये गये हैं, किन्तु चिड़ियों में सिर्फ बुलबुल का नाम लिया गया है, इसलिए कि वाग नवाव का है, बाकी सब 'चिड़ियाँ' हैं :

चहकते बुलबुल, मचलती टहनियाँ,
वाग चिड़ियो का बना था आशियाँ ।

अनेक गीतों में इसी तरह निराला या तो पक्षियों का 'कलरव' सुनते हैं, या भीर और कोयल के स्वरों का उल्लेख—प्रायः एक-सी शब्दावली में करके—साहित्य की परम्परा निवाहते हैं ।

मधुप वृंद वन्दी
पिक-स्वर नभ सरसाया । (गीतिका, पृ. ३)
मधुप-निकर कलरव भर,
गीति-मुखर पिक-प्रिय-स्वर । (उप., पृ. ७)
गूँज उठा पिक-पावन-पंचम,
खग-कुल-कलरव मृदुल मनोरम । (उप., पृ. ४६)

कोयल का स्वर जहाँ पावन है, पक्षियों का कलरव जहाँ मृदुल और मनोरम है, वहाँ यथार्थबोध की जगह रूढ़िवादी कल्पना अधिक है । केवल बाद के गीतों में रूढ़ि से हटकर निराला वागों में गूँजता हुआ कोयल का वास्तविक स्वर सुनते हैं :

कुज-कुज कोयल बोली है ।
स्वर की मादकता घोली है । (अर्चना, पृ. ६५)

एकाध अन्य गीत में सवन, महोख आदि पक्षियों का उल्लेख है । कुल मिलाकर, गीत चाहे सन् '३६ के पहले के हों, चाहे बाद के, निराला फूलों की गन्ध पर जितना रीझते हैं, उतना पक्षियों के स्वर पर नहीं । शेली और कीट्स जैसे रोमांटिक कवियों ने पक्षियों के संगीत पर जितना ध्यान दिया है, उतना निराला ने नहीं । उनकी कविता में जितनी रगीनी है, विशेष रूप से सुनहले रंग का जितना प्रसार है, उतना निराला में नहीं । पक्षियों का संगीत सुनने में, चित्रफलक पर चटक रंग बिखेरने में रवीन्द्रनाथ अग्नेज कवियों के अधिक निकट है; निराला का काव्य-जगत शेली-कीट्स तथा रवीन्द्रनाथ के काव्य-जगत से भिन्न, दूसरे ढंग का है ।

निराला और अग्नेज कवियों के इन्द्रियबोध में समानता यह है कि रूप, रस, गन्ध के बोध परस्पर परिवर्तनशील हैं । अन्धकार दिखाई देता है तो ध्वनिमय होने से सुनाई भी देता है । पेड़ों में नये पत्ते आए, निराला को लगा कि डालियों से नये स्वर फूट रहे हैं :

फूट हरित पत्रों के उर से
स्वर सप्तक छाए । (परिमल, पृ. ४०)

आकाश में इन्द्रधनुष के रंग दिखाई देते हैं, वे भी स्वर हैं ।

रंग अपार

किरण-तूलिकाओं से अंकित

इन्द्रधनुष के सप्तक, तार।

कह सकते हैं, यहाँ निराला वास्तव में सुनते कुछ नहीं है, कल्पना से चित्र को सजा रहे हैं; विशेषता देखने-सुनने में नहीं, कल्पना की गिरह लगाने में है। किन्तु जहाँ लिखते हैं :

रंग से भरी हैं, हरी हो उठीं हर

तरु की तरुण-तान जाखें

परी-नागरी की। (अना., पृ. १४३)

वहाँ आप सोचने पर विवश होंगे कि तरु की शाखों के प्रसार में शायद निराला सचमुच संगीत सुनते हो। वनवेला को वह 'वन्यगान' कहते हैं, अपने सुख-स्वप्न से खिली (गीतिका, पृ. ३८) — इस गीत में 'परिमल का कलरव' सुनते हैं, 'देवी सरस्वती' में 'पौधों की रागिनी' का उल्लेख करते हैं, पारस मदन हिलोर न दे तन (गीतगुंज, पृ. ३०) इस गीत में गन्ध के बोध को शब्द बोध में परिवर्तित करते हुए लिखते हैं :

अलियों, जूही की कलियों की

मधु की गलियों नूपुर वाजे।

यह सब कल्पना नहीं है। जैसे तत्त्व मूलतः एक है, वैसे ही रूप, रस, गन्ध का बोध भी मूलतः एक है। आकाश ही रूप बदलकर धरती, जल, प्रकाश आदि बनता है; आकाश का गुण शब्द भी उसी प्रकार रूप, रस, गन्ध बन सकता है अथवा रूप, रस, गन्ध में शब्द सुना जा सकता है। निराला के लिए जैसे अन्धकार ध्वनिमय है, वैसे ही गन्ध और वर्ण भी ध्वनिमय है।

उनके काव्य-जगत् में जैसे प्रकाश से अधिक अन्धकार है, वैसे ही रस की अपेक्षा गन्ध और शब्द अधिक हैं। निराला ने समुद्र का बहुत जगह उल्लेख किया है किन्तु समुद्र दूर से देखा जा सकता है, उसकी लहरों का गर्जन सुना जा सकता है, उसका जल पिया नहीं जा सकता। जो पेय है, वह है सुरा। इस रसपान की परिणति है—अन्धकार का बोध। 'जूही की कली' लिखते समय निराला मदिरा के उन्मादकारी प्रभाव से परिचित हो चुके हैं :

किंवा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिये,

कौन कहे ?

'जागृति में सुप्ति थी' रचना में नायिका सोकर उठते ही —अथवा जागते हुए रात विताने पर—शराव पीती है,

सो गया सुरा-स्वर प्रिया के मौन अधरों में

'तुम और मैं' के ब्रह्म सुरापान घन अन्धकार हैं ही। इस पेय से तृप्ति नहीं होती, प्यास और बढ़ जाती है, अंग-अंग में ताप का अनुभव होता है। निराला के काव्य-जगत् में रस-तृप्ति का अभाव होने पर जैसे विम्बों की आशा की जा सकती है, वैसे

ही हैं ।

निर्मम कठोर प्रकृति त्रस्त किया करती प्राण,
मरु-भूमि सी थी जगह
उड़ती उत्तप्त धूलि—भुलसाती थी शरीर
पथिकों को देती थी कठोर दंड
चंड मातंड की सहायता से ।

यह उक्ति 'पंचवटी प्रसंग' में शूर्पणखा की है । राम के आने से प्रकृति सरस हुई है, वरना पहले वह त्रास का कारण मात्र थी । निराला के काव्य-जगत् में प्रकृति के ये दो रूप निरन्तर विद्यमान हैं । हरी-भरी प्रकृति अवास्तविक नहीं है किन्तु निराला इस सरस वास्तविकता से दूसरी नीरस वास्तविकता को ढकने का प्रयास भी करते हैं, इसके लिए कल्पना की सहायता लेते हैं । जहाँ वसन्त का वर्णन करेंगे, वहाँ संकेत से बता देंगे—रूखी री यह डाल वसन वासन्त लेगी; डाल का रूखा होना आँखों से ओझल नहीं होता । रूखी डाल में हरे पत्ते आयेंगे, यह प्रकृति की सहज यथार्थ क्रिया है । किन्तु शूर्पणखा को प्रकृति पहले त्रस्त करती थी, अब सुखद हो गई है; यहाँ प्रकृति में उतना परिवर्तन नहीं हुआ, जितना शूर्पणखा के मन में ।

'तुलसीदास' में इसी तरह ज्ञान द्वारा—मनुष्य के मानसिक प्रयत्न द्वारा—प्रकृति को सुखद बनाने का प्रयास है । एक ओर तरु-तृण मसृण-मसृण हैंसते हैं, दूसरी ओर,

हनती आँखों की ज्वाला चल,
पापाण खंड रहता जल-जल ।

इस तरह विरोधी विम्बों का सयोग निराला की नाट्यकला की विशेषता है । जहाँ हँसी-खुशी है, वहाँ दुखद ताप हो सकता है; ऋतुएँ बदलती हैं, इसमें अवास्तविक कुछ नहीं । किन्तु आगे प्रकृति का संदेश है कि अहल्या के उद्धारवाला स्पर्श देकर पापाण खण्डों को हार बना लो, वरना यहाँ निर्जन नीरस अरण्य के अलावा कुछ नहीं है :

अन्यथा यहाँ क्या ? अंधकार,
बंधुर पथ, पंकिल सरि, कगार,
झरने, झाड़ी, कंटक, विहार पशु-खग का ।

निराला स्पष्ट रूप से तर्क करते हैं कि कल्पना द्वारा प्रकृति को परिवर्तित करके देखना—जलते हुए पापाणखण्डों को हार बना लेना—आवश्यक है । यही कल्पना यथार्थ विरोधी होकर छायावादी कविता को कमजोर करती है ।

शिवाजी के पत्र में निराला दोनों तरह की प्रकृति का उल्लेख करते हैं :

मिला है तुम्हे
गंध-व्याकुल-समीर-मंद-स्पर्श सरस,
साथ मरुभूमि में
सेना के संग तुम

झुलस भी चुके हो खूब

लू के तप्त शोंकों में ।

कविता के संदर्भ से स्पष्ट है कि शिवाजी झुलसी हुई प्रकृति को गन्धव्याकुल समीर के स्पर्श से सरस बनाने का आग्रह नहीं करते, आग्रह है औरंगजेब का साथ छोड़ने, उसका विरोध करने का जिसका अर्थ है मरुभूमि में और झुलसना होगा ।

मरुभूमि से मिलते-जुलते जिस अरण्य में निराला भटकते हैं, वह नीरस, ताप-पीड़ित अथवा अन्धकारमय है । उनके काव्य-जगत् में दो प्रकार के वन हैं : एक वह विजन वन जिसमें जुही की कली सोती है, दूसरा वह गहन कानन जिसे पार करता हुआ मलयानिल उस तक पहुँचता है ।

वन-वन उपवन-उपवन

जागी छवि खुले प्राण । (गीतिका, पृ. ७)

यह वही वन है जिसमें जुही की कली सो रही थी । दूसरा वन वह है जिस पर दिनमणिहीन आकाश उतरता है :

उतर रहा अब किस अरण्य पर

दिनमणि-हीन अस्त आकाश । (परिमल, पृ. ४८)

‘स्वागत’ (उप., पृ. १०४) में निर्झर जिस वन को पार करता है उसमें कंटक, कर्दम, भूधर, कंदर, हिंस्र निशाचर हैं, अन्धकार तो है ही । इस वन में कभी कोयल भी गाती है लेकिन वह ऐसी कोयल है जो दैन्य डाल पर बैठी है, दुख-अरण्य के किसलयों की ज्वाला से जलकर काली पड़ चुकी है ।

मेरा दुख अरण्य, किसलय-दल

ज्वाल, जली काली तुम कोयल,

दैन्य-डाल पर बैठी प्रतिपल

सुना रही हो तान ।

इस तरह कोयल निराला के किसी दूसरे गीत में नहीं गाती । दुख का अरण्य पूरी तरह सूखा नहीं है; ज्वाला सूर्य की नहीं, किसलय-दलों की है । किन्तु—

भग्न तन, रुग्ण मन,

जीवन विपणन वन । (आराधना, पृ. ६२)

इस वन में किमलय दल नहीं हैं । देह क्षीण है, गेह जीर्ण है, कवि अकेला है, दो शरण दो शरण की करुण पुकार है, जल है किन्तु प्रलय की वृष्टि का जल है, नया जीवन देने वाला जल नहीं । अर्चना के निविड़ विपिन, पथ अराल गीत में झाड़-झंखाड़ बहुत है, जल नहीं है :

नहीं कही सुजलाशय ।

यह अरण्य निराला-काव्य में अनेक बार प्रतीक रूप में चित्रित होता है किन्तु वह कल्पना से गढ़ा हुआ प्रतीक नहीं है, निराला के इन्द्रियबोध से उसका गहरा सम्बन्ध है । मरु और निर्जल अरण्य के उपमान उस मन के लिए स्वाभाविक है जो जलन का अनुभव अधिक करता है, रस तृप्ति का कम । इसी से मिलता-जुलता विष का

प्रतीक अथवा विपपान का बोध है ।

वन के साथ विप का सम्बन्ध 'माया' में है :

तू किसी वन की विपम विप-वल्लरी

या कि मंद समीर गन्ध विनोद की ?

प्रकृति के वही दो रूप हैं : एक गन्ध मन्द समीर, दूसरा वन की विपलता । 'माया' में आमने-सामने दो परस्पर विरोधी विकल्प प्रस्तुत किये गये हैं । 'पतनोन्मुख' (परिमल, पृ. ३६) में विप की लता नहीं है, विप है चारों ओर फैली हुई ज्वाला में । यह ज्वाला जीवन-तरु के पल्लवों को झुलस रही है ।

विप मृत्यु का कारण है; सुख की अतिशयता में भी एक तरह की मृत्यु है, अतः उसमें विपपान की अनुभूति है । स्पर्श से लाज लगी—उस गीत में कठ से लगी हुई नागिन अधरास्रव पान करती है, स्वयं अधरास्रव पान करने के अलावा प्रेमी को जो सुख दे रही है, वह सर्पदंश की मूर्च्छा के समान है । 'देवी सरस्वती' में जहाँ पुरवाई गन्ध से डस जाती है, वहाँ उसी तरह की अनुभूति का उल्लेख है ।

विप मृत्यु है, विप जीवन है । दुख की ज्वाला भस्म कर सकती है, नयी जीवनीशक्ति भी दे सकती है ।

दुख के मुख जियो पियो हाला

शंकर की स्मरण की हाला !

शंकर की यह हाला विप ही है । विप जैसे जीवनीशक्ति वन सकता है, सुख की अतिशयता में जैसे विपपान का अनुभव हो सकता है, वैसे ही रूप-रस-गन्ध में ज्वाला है, ज्वाला में रूप, रस और गन्ध है । वनवेला 'वन्य वल्लि की तन्वि नवल' है; 'सरोज-स्मृति' में सरोज स्वर की वल्लि है । एक जगह गन्ध अग्निरूप है, दूसरी जगह स्वर अग्निरूप है । गीतिका में जो शक्ति गगन घन विटपी के रूप में नक्षत्र सुमन खिलाती है, वह 'अरणियों की अग्नि' है । (पृ. ६२) यह पुस्तकों में पढ़ी हुई आग है ? निराला उसकी कल्पना मात्र कर रहे हैं ? जब कहते हैं—कवि के अग्नि-प्राण उकताए (आराधना, पृ. ३७) या जब भीतर ही नहीं, बाहर सारे संसार को एक ही अग्निशक्ति के पाश में बँधा हुआ देखते हैं—पावक पाश दिगंत बँधा है (उप., पृ. ४०) तब वह कल्पना से खेलते हैं या कुछ ऐसा देखा, स्पर्श किया हुआ लिखते हैं जो सामान्य अनुभव के बाहर है ?

निराला का इन्द्रियबोध साधारण नहीं, उसकी अनेक विशेषताएँ ध्यान देने योग्य हैं । साधारणतः जिस तरह आलोचना में घ्राणबोध, रूप बोध, शब्द बोध आदि तरह-तरह के बोध मूर्तिविधान के विश्लेषण में गिनाये जाते हैं, वह गिनती बहुत सीमित रूप में उपयोगी है; निराला-काव्य से उस तरह अलग-अलग इन्द्रिय-बोध गिनाना भ्रामक भी हो सकता है । कारीगरो से भिन्न प्रतिभाशाली कवियों की विशेषता यह है कि उनकी चेतना इन्द्रियबोध के स्तर पर संश्लिष्ट रूप में कार्य करती है, एक प्रकार का बोध नहीं, अनेक प्रकार के बोध सक्रिय हो उठते हैं । परस्पर विरोधी विषय भी एक ही अनुभव में संतुलित और सम्बद्ध होते हैं । जहाँ

चित्र स्थिर न होकर गतिशील हैं, वहाँ इस तरह के विरोधी विम्बों का आना स्वाभाविक है। जो विम्ब विरोधी लगते हैं, वे हमेशा विरोधी होते नहीं हैं। आग और हिम एक-दूसरे के विरोधी हैं किन्तु हिम की ठण्डक जब सीमा पार कर जाती है तब लगता है हाथ जल उठेगा। 'पतनोन्मुख' में जहाँ लिखा है,

हिमहत पातों सा असमय ही

झुलसा हुआ शुष्क निश्चल—

वहाँ पढ़ने वाले को लग सकता है कि जो झुलसा हुआ है, उसकी तुलना हिमहत पातो से न करनी चाहिए। किन्तु हिम की अतिशयता पत्तों को झुलसाती हुई जान पड़े तो उसमें अस्वाभाविक कुछ नहीं है।

निराला की चेतना इन्द्रियबोध के अनेक स्तरों पर सक्रिय होती है, अनेक प्रकार के बोध एक ही संपूर्ण अनुभव में समेट लेती है, उनमें तीव्रता पैदा करके उनके अलगाव की सीमाएँ मिटा देती है।

सुख के भय काँपती प्रणय-क्लम

वन-श्री चारुतरा। (गीतिका, पृ. ४६)

'वनश्री' में भिन्न प्रकार के रूप-रस-बोध अपनी विशिष्ट सीमाएँ त्याग कर एक हो गए हैं। निराला की बोधशक्ति जब बाह्य संसार की ओर तरंगित होती है, तब वह प्रकृति और मनुष्य का आन्तरिक सम्बन्ध देखती है। तन-तखर वाला रूपक सूरदास को भी प्रिय था। वह कल्पना-जन्य रूपक नहीं, प्रकृति और मनुष्य में एक ही जीवन के स्पन्दन की पहचान है। निराला जब कहते हैं।

विकल डालियो से झरने पर ही है पल्लव-प्राण—

तब वे सूरदास की पंक्ति ही दोहराते हैं : जा दिन तेरे तन-तखर के सबै पात झरि जैहैं। निराला जब कहते हैं :

आघे से ज्यादा घटा बिटप

बीज को चला है ज्यों क्षण क्षण— (आराधना, पृ. २२)

तब मानव और प्रकृति में व्याप्त उसी जीवन-मरण की सामान्य क्रिया की पहचान कराते हैं। जब लिखते हैं :

भग्न तन रुग्ण मन

जीवन विपणन वन—

तब मनुष्य और प्रकृति का अटूट आन्तरिक सम्बन्ध देखते हुए दोनों में जीवनी-शक्ति का ह्रास देखते हैं। आराधना की इन पंक्तियों से बहुत पहले 'शेष' (परिमल, पृ. ३८) में इन्हीं से मिलती-जुलती पंक्तियाँ लिखी थीं :

ढल रहे थे मलिन मुख रवि, दुख-किरण

पद्ममन पर थी, रहा अवसन्न वन। (परिमल, पृ. ३८)

वन अवसन्न है, वैसे ही शरीर है। जीवनी-शक्ति का ह्रास दोनों में है। इसके विपरीत वसंत में जब घरती को गन्ध से कसकते देखते हैं— सौरभ-सौरभ घरती कसकी (आराधना, पृ. २५)—तब मनुष्य और प्रकृति में एक ही जीवनी-शक्ति का उभार

चित्रित करते हैं। सान्ध्य काकली में सिहरे रोओं के लतापुंज (पृ. ५४) लिखते हुए सिहरन की प्रगाढ़ता के अलावा प्रकृति और मानव के सम्बन्ध की ओर भी संकेत करते हैं।

यह सब तब होता है जब निराला की बोधशक्ति बाह्य संसार की ओर तरंगित होती है। जब वह भीतर की दुनिया देखते हैं, तब जिसे लोग अमूर्त और सूक्ष्म कहते हैं, उसे भी मूर्तिमान कर देते हैं। 'तुलसीदास' में वह चेतनाशक्ति की लहरों को उठते हुए, संस्कारों के विषम वज्र-द्वार पर बार-बार आघात करते हुए चित्रित करते हैं। निराला के लिए चेतना एक शक्ति है, उसकी तरंगें उठती हैं, वह दिखाई न दे किन्तु उसकी गतिशीलता अनुभव की जा सकती है।

निराला का रूप-रस-गन्ध-बोध पेचीदा है। वर्ण गन्ध बन जाता है, गन्ध स्वर, स्वर अग्नि। वह प्रकृति और मनुष्य में एक ही जीवन-मृत्यु की प्रक्रिया का अनुभव करते हैं, वह चेतना में तरंगें उठते दिखाकर उसे रूप-स्पर्श-बोध के स्तर पर उतार लाते हैं। उनका मूर्तिविधान खंड-सत्य प्रस्तुत न करके मानव-प्रकृति का संश्लिष्ट यथार्थ गहराई से चित्रित करता है।

अनुप्रास-प्रेम

विजन बन बल्लरी पर : तीन बार 'व' की आवृत्ति। सोती थी सुहागभरी स्नेह स्वप्न-मग्न : चार बार 'स' की आवृत्ति। अमल-कोमल-तनु-तरुणी—जुही की कली : 'मग्न' समेत तीन बार 'म' की आवृत्ति। विजन से तनु तक छह बार 'न' की आवृत्ति। निराला के अनुप्रास-प्रेम का यह एक स्तर है।

अमरण भर वरण गान—(गीतिका, पृ. ७)

भज भिखारी, विश्वभरणा

सदा अशरण-शरण-शरणा। (अर्चना, पृ. ३)

निराला का रणत्कार प्रेम सहज ही पहचाना जा सकता है।

अनुप्रास-प्रेम का दूसरा स्तर वह है जहाँ निराला थोड़े-थोड़े फासले पर एक-सी तुक वाले शब्द बिठाते चलते हैं।

खेत में पड़ भाव की जड़ गड़ गई,

घीर ने दुख नीर से सींचा सदा...

मिष्ट है पर इष्ट उनका है नहीं

शिष्ट पर न अभीष्ट जिनका नेक है।

(‘अध्यात्म-फल’, परिमल, पृ. २६)

यहाँ निराला ध्वनि से खेल रहे हैं, यद्यपि कविता में दुखचर्चा है और वह एक हृद तक पड़, अड़. गड़ के इकारों से पुष्ट भी होती है किन्तु मिष्ट, शिष्ट, अभीष्ट तक आते-आते उनकी क्रीड़ावृत्ति उनके दुख पर हावी हो गई है, ध्वनि से जो मनोरंजन होता है, वह अर्थ से स्वतन्त्र है। यदि निराला मैथिलीशरण गुप्त की पैरोडी करते हुए ये पंक्तियाँ लिखते, तब उनका अनुप्रास-प्रेम अवश्य अर्थोत्कर्ष में सहायक होता। कड़ी-पड़ी, दिल-हिल, मुक्ति-युक्ति, दीन-हीन, रंग-मंग-संघ, भेद-छेद, राज-साज, काल-चाल, फूल-शूल-मूल, फल-बल, प्राण-त्राण, स्वाद-अपवाद, सरस-रस—शब्दों के इतने जोड़े, कही-कही एक ही पंक्ति में तीन-तीन शब्द एक ही ध्वनिवाले उस पाठशाला का नाम बता रहे हैं जहाँ निराला ने कविता लिखना सीखा था। 'अध्यात्म फल' उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में है; नवम्बर सन् '२१ की 'प्रभा' में प्रकाशित हुई थी।

इससे भिन्न स्तर का अनुप्रास-प्रेम जागो फिर एक बार (२) में है। यहाँ निराला ध्वनि की कड़ियों से छंद के एक चरण को दूसरे से बाँधते चलते हैं :

समर में अमर कर प्राण
गान गाए महासिन्धु से
सिन्धु नद तीरवासी !—
सैन्धव तुरंगों पर
चतुरंग चमू संग;
सवा-सवा लाख पर
एक को चढ़ाऊँगा,
गोविन्द सिंह निज
नाम जब कहाऊँगा।
किसने सुनाया यह
वीर जन मोहन अति
दुर्जय संग्राम राग,
फाग का खेला रण
वारहों महीने में ?
शेरो की माँद में
आया है आज स्यार—
जागो फिर एक बार !

प्राण एक पंक्ति के अन्त में तो दूसरी के आरम्भ में गान। एक के अन्त में राग तो दूसरी के आरम्भ में फाग। निराला इस तरह ध्वनि की कड़ियों से पंक्तियों को जोड़ते ही नहीं हैं। एक ही पंक्ति में समर के साथ अमर, रंग के साथ संग, जन के साथ मोहन की तुक भूलाने वाले शब्द भी हैं। उसके अलावा 'गान' 'गाए', 'संग्राम' 'राग' में 'ग' की आवृत्ति, पूरे शब्द में ध्वनि साम्य न होने पर भी, निराला का उत्कट अनुप्रास-प्रेम प्रकट करती है। एक और चमत्कार यह है कि निराला

अतुकान्त छंद में तुकान्त पंक्तियाँ मिला देते हैं :

सवा सवा लाख पर
एक को चढ़ाऊँगा,
गोविंद सिंह निज
नाम जब कहाऊँगा ।

‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में निराला ध्वनि की कड़ियों से पंक्तियों को जोड़ते हैं, बीच-बीच में दो-दो, कभी-कभी तीन तुकान्त पंक्तियाँ भी मुक्त छंद के मुक्त प्रवाह में डालते जाते हैं । ध्वनि की कड़ियों से पंक्तियाँ यों जोड़ते हैं :

वीरता की गोद पर
भोद भरने वाले शूर तुम...
माता क्षत्राणी की दिव्य मूर्ति
स्फूर्ति यदि अंग-अंग की है उकसा रही...
और तुम वीर हो ?
रहते तूणीर में तीर अहो...
सुना नहीं तुमने क्या वीरों का इतिहास ?
पास ही तो—देखो,
क्या कहता चित्तौर-गढ़ ?
मढ़ गए ऐसे तुम तुर्कों में ?

पंक्तियों को जोड़ने वाली ध्वनि की कड़ियों के अलावा एक ही पंक्ति में इस तरह की सानुप्रास पदावली है :

मेघा के महान्...
लपट में झपट...
देश का उद्देश...
कारण क्या रण का
पल्लवित विषवल्लरी...
विद्युद्-द्युति बार-बार...

इसके अलावा तुकान्त पंक्तियाँ :

अमृत नहीं, गरल है—
अति कटु हलाहल है...
इतना यह अत्याचार
करो, कुछ विचार...
उठता नहीं है हाथ
मेरा कभी नर-नाथ...
कितना अनुराग देशवासियों का पाओगे ! —
निर्जर हो जाओगे—
अमर कहलाओगे !

निराला का मुक्त छंद उतना मुक्त नहीं है जितना वह उसे सिद्धान्त रूप में मानते थे। साथ ही वह कवित्त छंद की गति ही नहीं अपनाता, उसकी सानुप्रास शब्द योजना भी अपनाता है। बहुत जगह यह अनुप्रास-प्रेम मात्र क्रीड़ावृत्ति का परिचायक है। किंतु कहीं भी प्रदर्शन का वैसा घटाटोप नहीं है जैसा रीतिवादी काव्य में। निराला-काव्य के अन्य तत्त्वों से, यथा ध्वनि-प्रवाह से, अनुप्रास-प्रेम को संतुलित किए रहते हैं। निराला के श्रेष्ठ काव्य में शब्दों की ध्वनि उनकी रचना-सामग्री का अनिवार्य अंग है, वह छंद की गति से मिलकर कविता के आन्तरिक गठन को पुष्ट करती है।

इस तरह का अनुप्रास-प्रेम निराला के गीतों में है, 'राम की शक्तिपूजा' जैसी लम्बी कविताओं में है। वर दे वीणावादिनि वर दे! —विजय वन वल्लरी की तरह 'व' की आवृत्ति। प्रिय स्वतन्त्र-रव अमृत मंत्र नव—स्वतन्त्र के साथ मंत्र, रव के साथ नव—एक ही पंक्ति में दो-दो ध्वनि खण्डों की आवृत्ति। स्पर्श से लाज लगी—इस गीत में अलक-पलक के साथ छलक; हेर के साथ फेर; हास के साथ त्रास और साँस, चयन के साथ नयन, स्नेह के साथ मेह, चुंबन-चकित-चतुर्दिक चंचल में चकार से आरम्भ होने वाले चार शब्द।

'तुलसीदास' अन्त्यानुप्रास-युक्त मात्रिक छंद में रची हुई कविता है किन्तु निराला को उतने अनुप्रासों से संतोष नहीं होता।

मोगल-दल बल के जलद यान

दर्पित-पद उन्मद नद पठान।

दल बल जल के ध्वनि खंडों की आवृत्ति। दर्पित पद के सम पर—उतने ही मात्रा काल के बाद—उन्मद नद।

वह ऐसी जो अनुकूल युक्ति,

जीव के भाव की नहीं मुक्ति,

वह एक भुक्ति, ज्यों मिली शुक्ति में मुक्ता।

यहां युक्ति और मुक्ति के साथ भुक्ति की तुल्य मिलाना छंद-रचना के लिए आवश्यक नहीं था किन्तु निराला मिलाते हैं। फिर उसी पंक्ति में शुक्ति को ले आते हैं। उसका आना छंद-रचना के लिए आवश्यक था किन्तु उसके बाद अन्त्यानुप्रास के लिए उन्होंने जो शब्द चुना है, मुक्ता—उसमें भी भुक्ति-मुक्ति-युक्ति-शुक्ति से ध्वनि-साम्य है। निराला ने छंद में अन्त्यानुप्रासों का जो क्रम अनिवार्य रखा है, उसमें तीसरी पंक्ति का अन्त होने से पहले ऊपर का अन्त्यानुप्रास दोहराया जाता है। इसी तरह छठी पंक्ति का अन्त होने से पहले चौथी-पांचवी पंक्तियों का अन्त्यानुप्रास दोहराया जाता है। तीसरी और छठी पंक्तियों के अन्त्यानुप्रास अलग। पूर्य, सूर्य और तूर्य छंद के पहले हिस्से में; त्राण, मान, प्राण दूसरे हिस्से में; दोनों हिस्सों को जोड़ने वाले मंडल-शतदल अलग। इसके अलावा भारत, नभ, प्रभा में एक वर्ण की आवृत्ति; आसन के साथ शासन में 'पूरी' शब्द-ध्वनि की आवृत्ति। यह निराला की क्रीड़ावृत्ति है, उनकी अलंकरण प्रवृत्ति है जिसे दवा पाना

उनके लिए बहुत कठिन होता है। 'सरोज-स्मृति' तक मैं इस तरह का चमत्कार है यद्यपि आशा यह की जा सकती थी कि यहाँ वह अपनी ध्वनि-क्रीड़ा भूल जाएँगे।

चढ़ मृत्यु-तरणि पर तूण चरण
कह—पतः, पूर्ण आलोक वरण
करती हूँ मैं, यह नहीं मरण,
सरोज का ज्योतिः शरण-तरण।

पहली दो पक्तियों के अन्त में चरण और वरण के तुकान्त शब्द स्वाभाविक है। किन्तु उन्हीं दो पक्तियों के भीतर तरणि और पूर्ण का रणत्कार आवश्यक नहीं था। अगली दो पक्तियों में मरण-तरण की जगह कोई और तुक रख सकते थे किन्तु रणत्कार प्रेम उन्हें उसी तरह के तुकान्त-शब्दों की ओर ठेलता है। तरण के पहले शरण—घाते में।

लख कर अनर्थ आर्थिक पथ पर...
यह, अक्षम अति, तब मैं सक्षम...
क्रुद्ध युद्ध का रुद्ध कठ फल...
वाञ्छित उस किस लाञ्छित छवि पर।

यहाँ तक कि कविता के अन्त में—

हो इसी कर्म पर वज्रपात
यदि धर्म, रहे नत सदा माथ...

कर्म के बाद दूसरी पक्ति के आरम्भ में धर्म आकस्मिक रूप से नहीं आ गया। अन्तिम पक्तियों में—

कन्ये, गत कर्मों का अर्पण
कर, करता मैं तेरा तर्पण—

कर, अर, कर, कर, तर—पाँच बार एक ही ध्वनि खंड की आवृत्ति हुई है।

'राम की शक्तिपूजा' में अंधकार जहाँ इतना सघन है, यह शब्दक्रीड़ा अपने चरम उत्कर्ष पर है। एक ही पक्ति में इस तरह के सम ध्वनि वाले शब्द मिलेंगे : शील-नील; व्यूह-समूह; प्रत्यूह-तूह; लोचन-मोचन; लाघव-माधव; रावण-वारण; प्रहार-दुर्वार; भर-सँवर; दल-टलमल; महोत्सास-आकाश; खिन्न-चिह्न; गिविर-स्थविर; प्रणमित-नमित; चिन्ता पल-सकल; अवनी-नवनी (त); इत्यादि। 'राम की शक्तिपूजा' के पाठकों पर कविता का जो तात्कालिक प्रभाव पड़ता है, उसका कारण प्रत्येक पक्ति में समध्वनि खंडों की जड़ाई है। कविता के उत्तरार्द्ध में यह क्रिया क्षीण हो गई है; निराला जड़ाई का काम आवेश में करते हैं—सदा नहीं किन्तु 'राम की शक्तिपूजा' जैसी रचनाओं में अवश्य—जब यह आवेश कम होता है तब ध्वनि-क्रीड़ा भी कम हो जाती है। निराला की कला में बिहारी के दोहों की काट-छाँट नहीं है; तथाकथित क्लासिकल कवियों की तरह वह तराशी हुई कला के हिमायती नहीं है। जितनी ध्वनि अर्थ की व्यंजना के लिए आवश्यक हो, उतनी ही कविता में सुनाई दे, यह मत उनका नहीं है। ध्वनि अर्थ

के उत्कर्ष में सहायक होती है किंतु इतनी ही उसकी उपयोगिता नहीं है। वह अपने में आनंददायक है—अर्थ से स्वतंत्र, अलंकार की तरह।

निराला ने हास्यरस की जो कविताएँ लिखी हैं, उनमें छोटी-छोटी तुकान्त कड़ियाँ पाठक का मनोविनोद करती हैं। 'कुकुरमुत्ता' की कुछ छोटी-छोटी पंक्तियों को मिलाकर लिखा जाय तो लगेगा कि 'राम की शक्तिपूजा' की तरह एक ही पंक्ति में निराला ने तुकान्त शब्द सजाए हैं।

सामने ला, कर मुझे बेड़ा, देख कैड़ा—तीर से खीचा धनुष मैं राम का,
काम का—पड़ा कन्धे पर हूँ हल बलराम का,

सुबह का सूरज हूँ मैं ही, चाँद मैं ही शाम का।

'स्फटिक शिला' में यह क्रीड़ा कम है, फिर भी जहाँ-तहाँ है : आरंभ में पैर, फिर खैर, पुनः पैर, उसके बाद गैर; एक-सी तुको की पास-पास आवृत्ति। आगे 'अध्यात्मफल' वाली कला का प्रदर्शन,

उठे पुष्ट स्तन, दुष्ट मन को मरोड़ कर।

नये पत्ते की किसान-जीवन से सम्बन्धित रचनाओं में यह ध्वनि-प्रेम सबसे कम है। इनमें निराला साधारण बोलचाल के गद्य की राह पर चलते हैं; जैसी सादगी चित्रण में है, वैसी ही सादगी शब्दों की ध्वनि में। नये पत्ते में भी जहाँ-तहाँ ऐसे टुकड़े मिल जाएंगे :

माल के दलाल ये वैश्य हुए देश के, (पृ. ४१)

अहिर के भूसर, ये दर्ई के दूसर हैं। (पृ. ६४)

बेला के गीतों और गजलों में सानुप्रास पदावली जगह-जगह जगमगाती है। पहले ही गीत में—

श्वेत शतदल कमल के अमल खुल गये...

चरण की ध्वनि सुनी, सहज शंका गुनी

वालुका की चुनी पुर लगी सुरधुनी...

किरण की मालिका पड़ी तनु पालिका...

कंठ रत पाठ में, हाट में, वाट में।

गीत की पहली पंक्ति में उन्हें मध्य-तुक जोड़ने का विचार नहीं आया। तीसरी पंक्ति में दल, कमल, अमल में मध्य तुक नहीं किंतु एक बार सानुप्रास पदावली की झनकार सुनकर निराला का मन बरबस मध्यतुकान्त पदावली की ओर भागता है। गीत के दूसरे वंद में सुनी-गुनी-चुनी-धुनी की एक ही तुक चार बार जमाते हैं। आखिरी वंद में मालिका पालिका एक बार; फिर पाठ-हाट-वाट, तीन समतुकान्त शब्द एक ही पंक्ति में—दल-कमल-अमल के वजन पर।

अधिक सहज प्रवाह वाले गीतों में भी वह हिंदी के साधारण शब्दों की ध्वनि दोहराते हैं जैसे इन दो पंक्तियों में नाथ, हाथ, साथ की ध्वनि :

नाथ, तुमने गहा हाथ, वीणा वजी;

विश्व यह हो गया साथ, द्विविधा लजी। (बेला., पृ. २३)

गजलो में इस तरह की लपेट अक्सर मिलेगी :

हँसी के तार के होते हैं ये बहार के दिन ।

हृदय के हार के होते हैं ये बहार के दिन ।

इस बात की छानबीन दिलचस्प होगी कि जीवन के अंतिम चरण में निराला जब दुख में डूबे हुए मृत्यु-दर्शन पर कविताएँ लिख रहे थे तब उन्हें हिंदी शब्दों का पूर्व परिचित ध्वनि-प्रवाह सुनायी दे रहा था या नहीं । उनकी क्रीड़ावृत्ति मर गयी थी या मन के किसी कोने में बैठी हुई मृत्यु पर हँस रही थी । शिशिर की जिस शर्वरी में उन्हें हिंस पशु सता रहे थे, उसमें मातृ को संबोधित करते हुए वह उसके साथ प्रातः की तुक मिलाना नहीं भूले :

मातः, किरण हाथ प्रातः बढ़ाया ।

मध्यतुक की जगह उन्होंने आदि तुक की आवृत्ति की, जैसे अनेक पक्तियों के आदिवर्ण पर बलाघात करते हैं । अंतिम पंक्ति में यह आदितुक वाली योजना दोहराते हैं :

चपल-ता पर मिली अपल थल की तरी ।

निविड़ विपिन, पथ अराल—इस गीत में जहाँ अंधकार बहुत सघन है, निराला जटिल जाल के सादे ध्वनि-संयोजन से अपनी कठिनता व्यक्त करते हैं, आगे 'केवल' शब्द को अलग-अलग पंक्तियों में दोहराकर भय और छाया को और भी विशाल बना देते हैं :

जगता है केवल भय,

केवल छाया विशाल ।

अन्तिम पंक्ति तक पहुँचते-पहुँचते मृत्यु की पद-ध्वनि और गभीर हो जाती है, स्पष्ट सुनाई भी देती है :

मन्द्र-चरण मरण ताल ।

निराला के दुखगीतों में उनका ध्वनि-प्रेम अन्तर्भूत की अलग ही कथा कहता है— वह रहा एक मन और राम का जो न था । उनके ध्वनिप्रेम पर दुख हावी नहीं हो पाता ।

सान्ध्य काकली की उस रचना में, जहाँ मृत्यु की नीली रेखा का उल्लेख है, निराला की पूर्व परिचित शब्द योजना इस प्रकार है :

वृद्धि हूँ मैं, ऋद्धि की क्या,

साधना की सिद्धि की क्या ।

अंतिम रचना पत्रोत्कंठित जीवन का बिज बुझा हुआ है में बुझते हुए दीये की लौ की तरह निराला का वह ध्वनि-प्रेम पूरी तरह उद्भासित हो उठा है । आठ पक्तियों तक क्रीड़ावृत्ति बुझी-सी रहती है; निराला का सारा ध्यान हृदय-कुज में जलने वाले आशा के प्रदीप पर लगा है । फिर शायद यह प्रदीप बुझ जाता है या निराला का ध्यान अपने बीते हुए साहित्यिक जीवन की ओर जाता है और अचानक मृदग बज उठता है । स्निग्ध, निदाघ; वर्षा, वर्षित; हैम लोमों, आमों

आमोदित; चुंबित, चतुरंग, गति, यति, बंध, छन्द; रणित, गणित, मल्ल, मल्ल;
खाल, ढाल; सवेरा, फेरा ।

निराला की क्रीड़ावृत्ति मरी नहीं थी; वह मन के एक कोने में बंठी हुई मृत्यु पर हँस रही थी ।

ध्वनि-प्रवाह

निराला-काव्य में मूर्तिविधान का सहायक तत्त्व है ध्वनि-प्रवाह । इन दोनों का सामञ्जस्य उनकी कला की विशेषता है । किंतु जब तक मूर्तिविधान कमजोर होता है, ध्वनि-प्रवाह उस कमजोरी को दूर करके स्वयं उसका स्थान ले लेता है । शब्दों की ध्वनि प्रतीक-योजना में सहायक होती है, स्वयं भी जहाँ-तहाँ प्रतीक बन जाती है । छन्द की गति से नियंत्रित ध्वनि-प्रवाह ये सारे कार्य संपन्न करता है ।

‘जुही की कली’ में ध्वनि-प्रवाह मूर्तिविधान का सहायक है । जुही सो रही है, पवन जाग रहा है, चल रहा है । छन्द की गति सोती हुई जुही की स्थिरता का नहीं, पवन की गतिशीलता का अनुसरण करती है । यह पवन समुद्र में लहरों के पहाड़ नहीं खड़े करता, न वह सुस्त शीतल मंद समीर है ।

शत-वायु-वेग-वल, डुवा अतल में देशभाव,

जलराशि विपुल मथ मिला अनिल में महाराव—

‘राम की शक्तिपूजा’ में लहरों के पहाड़ खड़े करने वाले पवन की गति इस तरह की है । ‘शेफालिका’ में आकाश—

पार करना चाहता

सुरभिमय समीर लोक,

शोक-दुःख जर्जर इस नश्वर संसार की

क्षुद्र सीमा । (‘शेफालिका’, परिमल, पृ. १६८)

यहाँ सुरभि के समीर लोक में स्थिरता है; वैसे ही छन्द की गति भी मंद है । इन दोनों के बीच की स्थिति है जुही की कली के पवन की । ध्वनि-प्रवाह में उग्रवेग नहीं है, न अत्यधिक मंथरता है । छंद की गति जिस तरह की शब्द-ध्वनि को नियंत्रित करती है, वह भीतर से ठोस नहीं द्रवणशील है । ध्वनि जो भीतर से ठोस हो, कुछ इस तरह की होगी :

कंपित जगम, —नीड़ विहंगम,

ऐ न व्यथा पाने वाले !

द्रवणशील ध्वनि जैसे 'जुही की कली' में :

विजन वन वल्लरी पर

सोती थी सुहाग भरी—स्नेह-स्वप्न-मग्न—

अमल कोमल तनु तरुणी—जुही की कली,

दृग बंद किये शिथिल पत्रांक मे ।

शब्दों के चयन में निराला का ध्यान सबसे पहले उनकी ध्वनि पर है; उनसे मन में कौन-सा चित्र बनेगा, इस पर ध्यान वाद में जाता है। वास्तव में शब्दों के अर्थ से जो चित्र बनते हैं, उनसे मिलते-जुलते चित्र निराला ध्वनि से बनाते हैं। 'विजन वन' की सम गति के वाद 'वल्लरी' में ध्वनि की उठान दिखाकर निराला जुही को काफी ऊँचाई पर पहुँचा देते हैं। वह जिस पत्रांक में सो रही है, वह लता के निचले भाग में नहीं, वल्लरी के ऊपर वाले भाग में है। आगे जब पवन द्वारा चूमे जाने पर—

डोल उठी वल्लरी की लड़ी जैसे हिंडोल—

तब वल्लरी के ध्वनि-चित्र की सार्थकता हिंडोल द्वारा और भी स्पष्ट हो जाती है।

निद्रालस बंकिम विशाल नेत्र मूंदे रही—

इस पंक्ति में ध्वनि की भंगिमा से निराला भौहों की वक्रता की ओर संकेत करते हैं।

आई याद चाँदनी की धुली हुई आधी रात—

यहाँ ध्वनि से मार्दव का बोध उत्पन्न करते हैं।

कि झोंकों की झड़ियों से

सुन्दर सुकुमार देह सारी झकझोर डाली—

यहाँ द्रवणशील की जगह ठोस कर्कश ध्वनियों से काम लेकर निराला नायक की सुखद निष्ठुरता का चित्रण करते हैं। इस तरह कविता के मूर्तिविधान के साथ निराला ध्वनिप्रवाह का सामञ्जस्य स्थापित करते हैं। ध्वनिप्रवाह मूर्तिविधान की व्यंजना को निखारने में सहायक होता है।

वर दे वीणावादिनि वर दे—इस गीत में मूर्तिविधान रुढ़िगत है, कमजोर है। वीणावादिनि पर निराला की निगाह ठहरती नहीं है। रूप-रस-गंध-स्पर्श-शब्द में पहले चार गुणों का अभाव है, केवल शब्द सुनाई देता है। किंतु निराला सरस्वती की वीणा से निकलनेवाला शब्द नहीं सुन रहे, वह अपना संगीत सुन रहे हैं।

प्रिय स्वतंत्र रव अमृत मंत्र नव

भारत में भर दे।

मूर्तिविधान निमित्त मात्र है; मूल वस्तु है निराला का अपना—मूर्तिविधान से स्वतंत्र—शब्द-संगीत। यहाँ ध्वनिप्रवाह मूर्ति-विधान की कमजोरी दूर करके स्वयं उसका स्थान ले लेता है।

'तुम और मैं' कविता के मूर्तिविधान पर विचार कीजिए। कहाँ तुंग हिमालय श्रृंग जैसा ठोस बिंब, कहाँ विमल हृदय उच्छ्वास जैसा तरल, प्रायः अमूर्त, बिंब !

एक ओर ब्रह्म नंदनवन का विपट, प्रेममयी का कंठहार, सितार, कृष्ण, पथिक, भव-सागर, आकाश आदि हैं; दूसरी ओर वह प्रेम, वियोग, योग, तप, भाव, प्राण आदि—अदृश्य और अस्पृश्य— है। इसी तरह माया के लिए निराला ने जो प्रतिमान चुने हैं, व कही मृत है, कही मृत न होकर कांवता, भ्रान्ति, सिद्धि, समृद्धि जैसी अमूर्त धारणाएँ हैं। इस कांवता में ध्वनि स्वयं प्रतीक बन गई है। जिस उदात्त स्तर पर शब्द-ध्वनि प्रवाहित है, वह कवि के आवेश और शृंगार की गरिमा को व्यक्त करता है। 'तुम और मे' के विषय विखरे हुए हैं; उन्हें एक ही ढाँचे में संयोजित करता है ध्वनि प्रवाह।

इस ध्वनि प्रवाह में अनेक स्तर हैं। कही 'राम की शक्तिपूजा' की तरह उदात्त स्तर पर निराला का आकस्त्रा वज्रता है, कही उनका गीतों में माठी लांछणुने सुनाई देती है। कही इस प्रवाह में बड़ी गहराई है, धारा चट्टानों से टकराती, घुमड़ती हुई आगे बढ़ती है; कही निर्वाध, शान्त, समगांत, तरल प्रवाह है। कही ध्वनि की छोटी-छोटी इकाइयाँ हैं, कही अठारह-बीस पंक्तियों में ध्वनि का प्रसार है। पूरे प्रसार को देखने से ही उनके ध्वनि सम्बन्धी रचनाकौशल को समझा जा सकता है। ध्वनि-प्रवाह छंद की गति से नियंत्रित होता है, छंद पर निर्भर नहीं होता। एक ही छंद में निराला ध्वनि की अनेक भूमिकाएँ प्रदर्शित करते हैं। शब्दों की ध्वनि से छंद का ढाँचा अलग करके देखे तो उससे उनकी कला के बारे में कोई भी विशेष जानकारी प्राप्त न होगी।

कवित्तछंद के आधार पर चलने वाले वर्णिक मुक्त छंद को लें। विभिन्न रचनाओं में इस छंद की गति भिन्न प्रकार की है; उस गति के अनुरूप शब्द-ध्वनि के संयोजन में भी अन्तर आया है। 'महाराज शिवाजी का पत्र' में निराला वक्तृता दे रहे हैं। छंद में ओजपूर्ण प्रवाह है। निराला का उद्देश्य गति को जहाँ-तहाँ रोककर श्रोता को किसी ध्वनि खंड पर विलगाना नहीं, उसे निरंतर आगे बढ़ाते जाना है। फलतः ध्वनि-प्रवाह में गहराई और अन्तर्मुखी वक्तृता का अभाव है। 'पंचवटी प्रसंग' में गूर्पणखा की उक्ति छोड़कर मुक्त छंद लंगड़ाता हुआ चलता है; उसी गति के अनुरूप शब्दों की ध्वनि में कही कोई चमत्कार नहीं है। जागो फिर एक बार (२) में ध्वनि-प्रवाह अवरुद्ध होता हुआ आगे बढ़ता है; छंद की गति ओजपूर्ण है, वैसे ही वीर भाव को व्यक्त करने वाली शब्दों की ध्वनि है। जागो फिर एक बार (१) में यही छंद बहुत धीमी चाल से आगे बढ़ता है; उसकी मंद गति के अनुरूप निराला कोमल शब्द ध्वनि संयोजित करते हैं।

मात्रिक मुक्त छंद में रची हुई कुछ कविताएँ देखकर लग सकता है कि कवित्त छंद से पौरुष का विशेष सम्बन्ध है। भर देते हो—(परिमल, पृ. १०३) कविता में मात्रिक मुक्त छंद की गति निस्तेज-सी है, जागो फिर एक बार (२) में वर्णिक छंद की गति बड़ी सतेज है। किंतु इसी मात्रिक मुक्त छंद में निराला ने अपनी क्रान्तिकारी कविता 'वादलराग' (६) भी लिखी। उसका छंद ओजपूर्ण है, वैसे ही गंभीर और सशक्त शब्दों की ध्वनियोजना है।

रहा है ।

जग के दग्ध हृदय पर

निर्दय विल्लव की प्लावित माया ।

दग्ध और विप्लव पर जोर देकर पढ़िए । हृदय दग्ध है, इसीलिए विप्लव आवश्यक है; जो दग्ध है, उसके दाह को विप्लव ही शांत कर सकता है । अर्थ की व्यंजना के लिए दग्ध और विप्लव दोनों शब्द महत्त्वपूर्ण हैं; उसी व्यंजना के अनुरूप दोनों पर बलाघात है ।

पशु नहीं, वीर तुम,

समर-धूर, क्रूर नहीं,

काल चक्र में हो दवे

आज तुम राजकुंवर ! —समर-तरताज !

पशु और वीर, दोनों पर बलाघात; दोनों को साथ रखकर उनके वैषम्य पर जोर । इसी तरह धूर और क्रूर का वैषम्य । कल और आज पर स्वरपात एक-सी ध्वनि की आवृत्ति के साथ वक्तृता में तर्क को प्रभावशाली बनाता है ।

मैं बना किंतु लंकापति, धिक्, राघव, धिक्, धिक् !

लंकापति पर जोर, फिर धिक् पर । पहले धिक् पर ज्यादा, दूसरे दोनों पर कम । विभीषण अपनी वक्तृता समाप्त कर रहे हैं । स्वर की अंतिम भंगिमा से श्रोताओं को पूरी तरह अपने प्रभाव में कर लेना चाहते हैं । किंतु धिक् पर जो तीन बार बलाघात है, वह आत्मग्लानि को अतिरंजित करके स्वयं विभीषण को व्यंग्य का पात्र बना देता है ।

दगावाज, लाज जो उतारता है ।

मरजाद वालों की,

खूब बहकाया तुम्हें !

मरजादवालों में प्रथम वर्ण पर स्वरपात अस्वाभाविक है किंतु छंद के प्रवाह में खप जाता है । 'दगावाज', 'लाज', 'खूब', पर जो बल दिया गया है, बोलचाल की भाषा के अनुकूल है । ध्वनि-प्रवाह को सशक्त बनाता है ।

राम जब स्वगत-कथन आरम्भ करते हैं तब आवाज पस्त-सी है : आया न समझ में यह देवी विधान । छंद की गति धीमी है; किसी शब्द पर विशेष बल नहीं है । आवेग में आने पर स्वर बदल जाता है ।

लाञ्छन को ले जैसे गंगांक नभ में अशंक ।

लाञ्छन गंगांक और अशंक पर बल; पंक्ति में ध्वनि की तीन भंगिमाएँ । दुर्गा ने कितना बड़ा अन्याय किया है, राम को उस पर कितना आश्चर्य हुआ—यह ध्वनि की भंगिमाओं से प्रकट होता है ।

निराला-काव्य में जो नाट्य-कौशल है, उससे बलाघात का महत्त्व अनिवार्य हो जाता है । चाहे गीत हो, चाहे लम्बी कविता, वह मंच पर खड़े हुए श्रोताओं को कुछ सुना रहे हैं या मृत्युरूपा दुर्गा से कुछ कह रहे हैं, उस समय प्रभाव उत्पन्न

करने के लिए कुछ शब्दों पर बल अवश्य देंगे ।

दे, मैं कहूँ वरण

जननि, दुख हरण पदराग रंजित मरण ।

‘दे’ पर बल, जननि पर बल, फिर राग पर ।

लाञ्छना इन्धन, हृदय-तल जले अनल,

भक्ति-नत-नयन मैं चलूँ अविरत सबल

पार कर जीवन-प्रलोभन समुपकरण ।

तीनों पंक्तियों के पहले वर्ण पर विशेष बल है; वास्तव में पूरे गीत की हर पंक्ति के वर्ण पर बल है और यह बलाघात इतना महत्त्वपूर्ण है कि उसके आगे अन्त्यानु-प्रास फीका लगता है ।

कविता चाहे मात्रिक मुक्तछंद में हो, चाहे वर्णिक मुक्तछंद में, पंक्ति में ध्वनि की आन्तरिक मंगिमा पैदा करके, छंद की गति में हेर-फेर करके निराला ध्वनि-प्रवाह से कविता के अर्थ को निखारते और पुष्ट करते हैं ।

शेरो की माँद में

आया है आज स्यार—

जागो फिर एक बार !

यहाँ मुक्त छंद कवित्त की गति का अनुसरण करता हुआ बढ़ता है ।

किन्तु इसके बाद कविता के दूसरे चरण में निराला छंद की गतिभंग करते हैं, बड़ी सफलता से ।

सत श्री अकाल,

भाल-अनल धक-धक कर जला ।

विभीषण की धिक्-धिक् से इस धक-धक की तुलना कीजिए । सत् और भाल के साथ धक-धक पर जोर किन्तु सत् और भाल की तुलना में कम । जला के साथ गति भंग, अप्रत्याशित विराम । थोड़ी देर रुक कर भाल-अनल का जलवा देखिए, फिर आगे बढ़िए ।

‘वादलराग’ (६) की प्रारंभिक चार पंक्तियाँ अन्त्यानुप्रासयुक्त मात्रिक छंद की समगति से चलनेवाली पंक्तियाँ हैं ।

तिरती है समीर सागर पर

अस्थिर सुख पर दुख की छाया—

जग के दग्ध हृदय पर

निर्दय विप्लव की प्लावित माया ।

चारों पंक्तियों की गति समान है यद्यपि पहली दो पंक्तियों में सोलह-सोलह मात्राएँ हैं; तीसरी पंक्ति के साथ ‘निर्दय’ को मिलाकर पढ़ने से सोलह मात्राएँ पूरी हो जाती हैं, चौथी पंक्ति में दो मात्राएँ कम रह जाती हैं । निराला ‘हृदय पर’ के बाद रुकते हैं; ‘निर्दय’ को विप्लव के साथ जोड़ना है, इसलिए ‘पर’ के बाद रुकना जरूरी है । इन चार पंक्तियों के बाद छंद की गति बदलती है :

यह तेरी रण-तरी
 भरी आकाशाओं से,
 घन, भेरी-गर्जन से सजग सुप्त अंकुर
 उर मे पृथ्वी के, आशाओं से
 नवजीवन की, ऊँचा कर सिर,
 ताक रहे हैं, ऐ विप्लव के बादल ।

भेरी-गर्जन के बाद ध्वनितरंग उठती है तो कई बल खाती हुई ऊपर उठती ही चली जाती है, विप्लव के बादल तक पहुँचने के पहले रुकने का नाम नहीं लेती । निराला यहाँ अकुरों के उठने, आशा से बादल की ओर उनके ताकते रहने की क्रिया ध्वनि द्वारा अंकित कर रहे हैं । यह आवश्यक नहीं कि इस तरह ध्वनि की भंगिमा कोई-न-कोई चित्र प्रस्तुत करे अथवा सामान्य अर्थ के उत्कर्ष में सहायक हो । ध्वनि-प्रवाह का ओज अथवा माधुर्य, उसकी मद या तीव्र गति कविता में वर्णित भाव-दशा व्यंजित करती है । अपनी सहज क्रीड़ावृत्ति के कारण निराला ध्वनि-भंगिमाओं से खेलते भी हैं, एक हद तक उन्हें काव्य के अर्थ से स्वतन्त्र कर देते हैं ।

‘वनवेला’ में छंद की सामान्य गति इस तरह की है :

मस्तक पर लेकर उठी अतल की अतुल साँस ।

किन्तु आगे निराला गति-भंग करते हैं :

जैसे पार कर क्षार सागर

अप्सरा सुघर

सिक्त-तन-केश, शत लहरो पर

काँपती विश्व के चकित दृश्य के दर्शन शर ।

क्षार सागर को पार करने, लहरों पर सिक्त-तन केश उठने की कष्टप्रद क्रिया छंद की विषम गति द्वारा चित्रित की गई है ।

अनिमेष-राम—विश्वजित् दिव्य शर भंग भाव,—

विद्वाग—बद्ध कोदंड-मुष्टि—खर रुधिर-स्राव ।

यहाँ संयुक्ताक्षरों की सहायता से निराला स्वर को जो बार-बार झटके दे रहे हैं, उसमें ध्वनि-क्रीड़ा के आनन्द के अलावा युद्ध में दोनों दलों के घात-प्रतिघात भी चित्रित किए गए हैं ।

झुकझुक, तन-तन फिर झूम-झूम हँस-हँस झकोर,

चिर-परिचित चितवन डाल, सहज मुखड़ा मरोर ।

यहाँ ध्वनि-प्रवाह की भंगिमाओं से निराला वेला के झुकने-झूमने आदि की क्रियाएँ चित्रित करते हैं । युद्ध के घात-प्रतिघात के बदले वेला की चपलता का चित्रण करना उद्देश्य है ।

कविता में कहाँ खुले ऐसे दुग्ध-धवल दल ।

यहाँ पंक्ति के दूसरे चरण में गतिभंग की कोई सार्थकता नहीं है । दुग्ध-धवल की पदयोजना अस्वाभाविक भी है ।

‘सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति’ में ध्वनि का उदात्त प्रवाह—अर्थ से स्वतन्त्र—अपने में एक उपलब्धि है। सम्राट् ने जो त्याग किया, उसकी तुलना में ध्वनि-तरंगों का यह संयोजन अधिक गरिमामय है। किंतु निराला ने जब भाषा की शक्ति का वर्णन किया तब ध्वनि की तरंगें भूतिविधान को डुवाती, मन को ऊपर उठाती, अपने साथ ब्रह्मा ले जाती हैं :

बुझे तृष्णाशां-विषानल झरे भाषा अमृत-निर्झर,

उमड़ प्राणों से गहनतर छा गगन ले अवनि के स्वर।

ध्वनि यहाँ प्रतीक बन गई है। इस ध्वनि-प्रवाह के अतिरिक्त भाषा की शक्ति को और किसी तरह का भूतिविधान चित्रित नहीं कर सकता।

इस उदात्त स्वर-साधना के अलावा निराला में एक लोकगीतों की धुनवाला स्तर है जहाँ शब्द-संगीत और छंद की गति भूतिविधान को गँवारने में सहायक होते हैं। यदि निराला के होली-सम्बन्धी गीत एक जगह इकट्ठे कर दिए जाएँ तो ध्वनि-प्रवाह के इस स्तर की विशेषता स्पष्ट हो जायगी :

नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे, खेती होली। (गीतिका, पृ. ४४)

फूटे हैं आमों में बौर, भौर वन-वन टूटे हैं।

होली मची ठौर-ठौर, सभी बन्धन छूटे हैं।

(अर्चना, पृ. ३३)

गोरे अधर मुसकाई हमारी वसन्त विदाई।

अंग-अंग बलखाई हमारी वसन्त विदाई।

(आराधना, पृ. ६४)

शब्दों पर विशेष बल देकर श्रोता को प्रभावित करने का प्रयत्न नहीं है। बलाघात जहाँ है, वहाँ हल्का है। शब्द-योजना में कोमलता और मार्दव का विशेष ध्यान रखा गया है। प्रवाह में गहराई और उग्र वेग के बदले सहज तरलता है।

लोकगीतों में भिन्न बोलचाल की भाषा वाला लहजा है। इसका अनुसरण करते हुए निराला कहीं तो छंद में ध्वनि के उतार-चढ़ाव का विचार ही छोड़ देते हैं, साधारण गद्य की गति से संतोष कर लेते हैं। नये पत्ते में ‘डिण्टी साहब आए’, ‘महगू महगा रहा’ इस तरह की रचनाएँ हैं। किंतु जब इसी स्तर की रचनाओं में व्यंग्य करते हैं, नाटकीयता उत्पन्न करते हैं, तब बलाघात, छंद की भंगिमाएँ, ध्वनि प्रवाह को नियंत्रित करने का कौशल, सब-कुछ भिन्न स्तर पर प्रकट हो जाता है।

गर्म पकौड़ी—

ऐ गर्म पकौड़ी !

तेल की भुनी,

नमक-मिर्च की मिली,

ऐ गर्म पकौड़ी !

यहाँ निराला की बलाघात-प्रक्रिया ‘वादलराग’ (६) के कौशल से मिलती-जुलती है यद्यपि स्तर भिन्न है, उद्देश्य भिन्न है।

वही गन्दे में उगा देता हुआ बुत्ता

पहाड़ी से उठा सर ऐठकर बोला कुकुरमुत्ता । .

‘वादलराग’ (६) में अंकुरो के उठने, बादल की ओर ताकने को निराला ने जिस ध्वनि-कौशल से व्यंजित किया है, उससे कुकुरमुत्ता के उठने, सर उठाने और ऐंठने के ध्वनि-चित्र की तुलना की जा सकती है। भावोत्कर्ष के लिए निराला अक्सर पंक्ति के प्रथम वर्ण पर विशेष बल देते हैं :

चूस लिया है उसका सार,
हाड़ मात्र ही हैं आधार,
ऐ विप्लव के पारावार !

‘वादलराग’ (६) की इन पंक्तियों से तुलनीय है, ‘कुकुरमुत्ता’ की ये पंक्तियाँ :

भूल मत गर पाई खुशबू, रंगो आन,
खून चूसा खाद का तूने अशिष्ट,
डाल पर इतरा रहा कैपिलटिस्ट ।

जहाँ हास्य-विनोद नहीं है, वहाँ बलाघात अन्त्यानुप्रास को फीका कर देता है किन्तु कुकुरमुत्ता जैसी रचनाओं में व्यंग्य और हास्य का आधा आनन्द अन्त्यानुप्रास में है। गजलों और गीतों में—व्यंग्य-हास्य के अलावा—अन्त्यानुप्रास माधुर्य उत्पन्न करता है, संगीत की आवश्यकता की पूर्ति करता है। किन्तु निराला को अनुप्रास अत्यंत प्रिय है, अतुकान्त रचनाओं में भी वह उसका उपयोग करते हैं। वह उनकी क्रीड़ा-वृत्ति का परिचायक है; साथ ही वह उनकी संगीत-रचना का अभिन्न अंग है।

सघोष अल्पप्राण

निराला में क्रीड़ावृत्ति है, अलंकरणवृत्ति है, इसमें सन्देह नहीं। जहाँ शब्दों में ध्वनि-साम्य है, ध्वनिखंडों को दोहराया गया है, वहाँ भाषा की मांसपेशियों को टटोलते हुए वह उसके स्थूल सौन्दर्य पर रीझते हैं। किन्तु इससे सूक्ष्म स्तर पर वह ऐसा ध्वनि-संगठन करते हैं जो भावोत्कर्ष में सहायक होता है, जो उनकी रचना-सामग्री का अभिन्न अंग है। यहाँ वह भाषा की प्राणशक्ति का परिचय देते हैं।

कंपित जंगम,—नीड़-विहंगम

ऐ न व्यथा पाने वाले !

यहाँ महत्त्वपूर्ण बात यह नहीं कि गम की ध्वनि दोहराई गई है वरन् यह कि इस

ध्वनि में 'ग' वर्ण मौजूद है। उससे मन पर भय और शक्ति की छाप पड़ती है।

गान गाए महासिंधु से...

संधव तुरंगों पर

चतुरंग चमू संग

गोविन्द सिंह निज

नाम जब कहाँगा...

दुर्जय संग्राम राग,

फाग का खेला रण।

इन पंक्तियों में बार-बार 'ग' वर्ण आया है। उसकी आवृत्ति एक विशेष प्रभाव उत्पन्न करने के लिए है, वैसा ही प्रभाव जैसा जंगम-विहंगम का 'ग' उत्पन्न करता है। संगीतकार जो काम व्यंजनहीन स्वरों से लेता है, वह काम निराला स्वर-युक्त—अथवा स्वरहीन—व्यंजनो से लेते है।

अनगिनित आ गए शरण में जन, जननि।

गीत में विनय है; विनय में उदात्त ध्वनि है 'ग' की आवृत्ति के कारण।

रँग गई पग-पग धन्य घरा।

गीत में शृंगार भाव है; शृंगार में उदात्त ध्वनि है चार बार 'ग' को दोहराने के कारण :

पके वाग आमों के गमके (सान्ध्य काकली, पृ. ५५)

गन्ध और रस के मूर्तिविधान को उदात्त स्तर पर चढ़ा दिया है 'गमके' ने; उससे पहले 'वाग' उसकी सहायता के लिए है।

पड़ी चमेली की माला कल।

गमक उठा निशि का नभमंडल।

पहली पंक्ति हल्की है; दूसरी में गन्ध की तीव्रता से नभमंडल गमक उठा है। गन्ध की तीव्रता का बोध 'गमक' से ही होता है।

परिमल में एक कविता है 'प्रार्थना'। आरम्भ की बारह पंक्तियों की ध्वनि स्वरित स्तर की है। उसके बाद निराला 'ग' की आवृत्ति से हठात् स्वर को उदात्त स्तर पर पहुँचा देते हैं; स्वर के ऊँचे उठने के साथ उसमें नाद-गांभीर्य भी बढ़ जाता है,

मेरे गगन-मगन मन मे अयि

किरणमयी, विचरो।

'यमुना के प्रति' में एक पंक्ति है

श्याम गगन का घन उन्माद।

इससे कौन तम के पार गीत की पंक्ति गगन घन घन धार की तुलना करें, 'राम की शक्तिपूजा' में उगलता गगन घन अंधकार की तुलना करें तो निराला की पद-रचना में 'ग' वर्ण का महत्त्व स्पष्ट हो जाएगा।

जागा दिशा-ज्ञान;

उगा रवि पूर्व का गगन में, नव यान ! (गीतिका, पृ. ८५)

गगन निराला का प्रिय शब्द है और उनकी कविता में उसका प्रयोग अकसर वैसे ही होता है जैसे रवीन्द्रनाथ के गीतो में ।

गगन गगन है गान तुम्हारा

घन घन जीवनयान तुम्हारा (अर्चना, पृ. १०३)

निराला की विशेष कला 'ग' की आवृत्ति अथवा गगन जैसे शब्दों के व्यवहार में नहीं है । विशेषता है अन्य ध्वनियों के साथ उसका वैपम्य दिखाने अथवा सामंजस्य स्थापित करने में । ऊपर 'प्रार्थना' से जो उदाहरण दिया गया है उसमें पहले की पक्तियों की ध्वनि-योजना दूसरे स्तर की है । गगन-मगन के साथ निराला ध्वनि-प्रवाह में नयी भगिमा उत्पन्न करते हैं । कौन तम के पार—इस पक्ति की ध्वनि हल्की है; दूसरी पक्ति में—अखिल पल के स्रोत जल जग गगन घन घनधार—मे ध्वनि भारी होती है । दोनों पक्तियों के ध्वनि-स्तर में भेद किया गया है । पड़ी चमेली की माया कल—इस पक्ति में ध्वनि हल्की; गमक उठा निशि का नभ-मण्डल—यहाँ ध्वनि में भारीपन । 'यमुना के प्रति' में—

किस अजान मे छिपा आज वह

श्याम गगन का घन उन्माद—

पहली पंक्ति में ध्वनि की लघुता; दूसरी में गुरुत्व ।

'ग' का संयोग किन वर्णों से होता है, उसके आगे-पीछे कौन से वर्ण आते हैं, इस पर उसका और उन अन्य वर्णों का प्रभाव निर्भर होता है । 'अजान' और 'आज' में 'ज' निर्जीव है किन्तु जागो फिर एक बार, यामिनी जागो, हुई जग जग-मग मनोहरा में 'ग' के साथ मिलकर वह सजीव हो उठता है । 'उन्माद' के 'द' में विशेष घनत्व नहीं, किन्तु 'गगन' और 'घन' की कुछ ऊर्जा आगे आनेवाले 'उन्माद' में भी व्याप जाती है । द्रष्टव्य पद उन्माद नव पठान—('तुलसीदास', तीसरा वंद) आवृत्ति के बल पर ही 'द' ने पक्ति को नाद-गाभीर्य से भर दिया है । तुम कुंद इंदु अरविन्द शुभ्र—तुम और मैं की इस पक्ति में अनुनासिक वर्ण से मिलकर 'द' आनन्द की सृष्टि करता है । इसी तरह पावन करो नयन—इस गीत में यद्यपि निराला दुख निशा की बात सोच रहे हैं किन्तु उनका मन शब्दों की ध्वनि पर रीझ रहा है :

प्रतनु शरदिन्दु वर

पद्म जल विन्दु पर ।

इसी तरह :

रूप इन्दु से सुधा विन्दु लह (गीतिका, पृ. १७)

गघ शत अरविन्द नन्दन विश्ववदन सार (उप., पृ. २२)

रूप अतन्द्र, चन्द्रमुख, श्रमरुचि (उप., पृ. ४१)

गन्ध-मुख मकरंद-उर सानन्द पुर-पुर लोग घूमें ।

(उप., पृ. ६४)

एक सन्दीपन का हिन्दोल (आराधना, पृ. २७)

कुंदहास मे अमद श्वेत गंध छाई । (वेला, पृ. २७)

इन सब उदाहरणों में 'न' या 'म' के साथ मिलकर 'द' सुखद भाव का व्यञ्जक बनता है । यही 'द'—'र' और 'ह' से मिलकर—माधुर्य के बदले उग्रभाव की व्यञ्जना करता है जैसे 'तुलसीदास' की इस पंक्ति में :

टूटता वज्र दह दुनिवार ।

घ, घ, श जैसी ध्वनियाँ द और ग से सहयोग करके काव्य के ध्वनि-प्रवाह को ऊर्जस्वित और गम्भीर बनाती हैं । श्याम गगन का घन उन्माद—इस पंक्ति के सौन्दर्य का कारण श-ग-घ-द इन चारों वर्णों का संयोग है ।

व्योम और जगती के राग उदार

मध्यदेश में, गुड़ाकेश !

गाते हो वारंवार ! (परिमल, पृ. १५५)

निराला बादल के वज्र गर्जन का नहीं, उसके राग की मधुरता का बखान कर रहे हैं, इसके लिए पदयोजना में ग-द-घ की ध्वनियाँ मुखर है ।

क्षत विक्षत हत अचल शरीर,

गगनस्पर्शी स्पृद्धाधीर (उप., पृ. १५६-६)

यहाँ बादल के उग्र रूप का वर्णन है । प और क की मिश्र ध्वनि 'क्ष' में कर्कशता है; उसके साथ ग, श, घ की आवृत्ति बादल के शक्तिशाली रूप को उभारती है ।

गरजो, हे मन्द्र वज्र स्वर,

थर्राए मूधर-मूधर (गीतिका, पृ. ५७)

मन्द्र की मधुरता गरजो और वज्र के बीच में होने से परिवर्तित हो गई है । 'ध' और 'र' की आवृत्ति उग्रता का प्रभाव बढ़ाने के लिए है ।

उद्धत-लंकापति-मर्दित-कपिदल-बल-विस्तार ।

विद्धाग-वद्ध कोदंड-मुष्टि—खर रुधिर स्राव ।

इन पंक्तियों में द और घ के संयोग से निराला सघर्ष की विभीषिका चित्रित करते हैं ।

'मेरे गीत और कला' में ग-ण-व वर्णों के लिए लिखा था कि वे "खड़ी बोली के प्राणों को खटकते हैं ।" आगे इनमें 'ल' की वृद्धि करके निराला ने कालिदास को शणवल स्कूल का आदिगुरु और पंत को उनका अनुयायी सिद्ध किया । श-ण-व के बदले स-न-व की ध्वनियों को उन्होंने ब्रज-भाषा और बोलचाल की हिन्दी की ध्वनि-प्रकृति के अनुकूल बताया । निराला की ये धारणाएँ उनके काव्य-सौन्दर्य से सत्य सिद्ध नहीं होती । ब्रजभाषा में 'ण' का अभाव है—तो खड़ी बोली के मूल जनपद में—पंजाबी और राजस्थानी की तरह—'ण' की बहुलता है । ब्रजभाषा में यदि 'व' के वहिष्कार की प्रवृत्ति है तो अवधी में उसके ग्रहण की; 'अवध' शब्द

स्वयं इसका प्रमाण है। पूर्वी जनपदों में 'र' की बहुलता है तो पश्चिमी जनपदों में 'ल' की और यह 'र'- 'ल' का भेद इन जनपदों में बहुत पुराना है। आधुनिक हिन्दी की विशेषता यह है कि वह विभिन्न जनपदों की ध्वनि प्रकृति से यथेच्छ विशेषताएँ अपनाते हुए संस्कृत की ध्वनि-प्रकृति से भी अपना सम्बन्ध कायम रखती है। उर्दू और ब्रजभाषा दोनों से इस कारण एक हद तक आधुनिक हिन्दी की ध्वनि प्रकृति भिन्न है। इस ध्वनि प्रकृति का जैसा सहज ज्ञान निराला को है, वैसा दूसरे कवि को नहीं। इस सहज ज्ञान से उनकी कला कैसे निखरती है, यह पहचानने में उनकी घोषित धारणाएँ बाधक न होनी चाहिए।

निशा-रात—यामिनी—विभावरी—अनेक समानार्थी शब्दों में निराला जहाँ 'निशा' को प्रयोग के लिए चुनते हैं, वहाँ विशेष कारण होता है। निशा में श की गहरी तालव्य ध्वनि से वह अलंकार की सघनता की ओर संकेत करते हैं।

गत स्वप्न निशा का तिमिर-जाल

नव किरणों से बोलो। (परिमल, पृ. ३६)

अँधेरा कितना गहरा था, इसका पता तिमिरजाल से नहीं लगता, निशा से लगता है। किरणों की रंगीनी से अंधकार की सघनता का वैपम्य निराला दिखाते हैं—निशा और किरण शब्द के ध्वनि-वैपम्य से। यामिनी जागी—यहाँ प्रभात का प्रकाश है। निशा-प्रिय-उर-शयन सुख घन (गातिका, पृ. १२)—यहाँ रात का अँधेरा है; शयन सुख की अतिशयता का भाव भी। आया जननि नैश अंध पथ पार कर—यहाँ अंध पथ काफी नहीं—ऊपर तिमिरजाल की तरह; नैश आवश्यक है अंध पथ की विकरालता सूचित करने के लिए। है अमा निशा; उगलता गगन घन अंधकार—यहाँ अंधकार काफी नहीं है। उससे पहले निशा का आना जरूरी है। तब ग-घ-ध की ध्वनियाँ अधिक सार्थक होती हैं। उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार—यहाँ निराला ने नैश को अंधकार से जोड़कर दसो दिशाओं में स्याही पोत दी है। 'जुही की कली' में मलयानिल को जो रात याद आ रही है वह शुक्ल पक्ष की है—आई याद चाँदनी की धुली हुई आधी रात। किन्तु जिस रात में वह फिर जुही के पास आया है, उसमें अँधेरा ज्यादा है। प्रमाण है 'निशा' का प्रयोग :

वासन्ती निशा थी।

'शेफालिका' जिस रात में अपने प्रेमी आकाश को पाकर तृप्त हो रही है, उसमें सघन अँधेरा है। चन्द्रमा की जगह नक्षत्र जगमगा रहे हैं। श-क्ष की आवृत्ति सुख की अतिशयता, अन्धकार की सघनता दोनों को व्यजित करती है :

जागती प्रिया के नक्षत्रदीप कक्ष में

वक्ष पर संतरण आशी आकाश है। (परिमल, पृ. १६६)

सुखद अनुभव व्यक्त करने के लिए 'श' की ध्वनि ही काम आ सकती है।

निशा का यह स्पर्श शीतल। (अणिमा, पृ. १०१)

शीतलता अधिक हो तो निशा कहना काफी नहीं। र और व के संयोग से श के घनत्व को और बढ़ा देना चाहिए। निशा का पर्यायवाची शब्द है—शर्वरी।

शिशिर की शर्वरी

हिंस्र पशुओ भरी ।

दो छोटी पंक्तियों में चार बार 'श', पाँच बार 'र' का प्रयोग उस कालरात्रि की क्रूरता को और भी उद्घाटित करता है। 'भ' की सघोष महाप्राण ध्वनि सहायक है; हिंस्र में दन्त्य 'स' भीषणता को विपरीत ध्वनि से साधे हुए है।

जहाँ घना अँधेरा नहीं है, वहाँ निराला दन्त्य 'स' के प्रयोग से कोमल प्रभाव उत्पन्न करते हैं।

दिवसावसान का समय

मेघमय आसमान से उतर रही है

वह सन्ध्या-सुन्दरी परी सी

धीरे धीरे धीरे । (परिमल, पृ. ११६)

यहाँ 'स' की आवृत्ति आकस्मिक नहीं है। 'तुलसीदास' के आरम्भ में सन्ध्या का वर्णन है, इसमें परिमल वाली संध्या का सुकुमार सौन्दर्य नहीं, युद्ध की भीषणता है। साथ ही 'राम की शक्तिपूजा' वाली संध्या का भीषण अंधकार भी नहीं है। निराला श और स ध्वनियों का सन्तुलन कायम रखते हैं :

शीतलच्छाय सांस्कृतिक सूर्य

अस्तमित आज रे—तमस्तूर्य दिङ्मडल ।

उर के आसन पर शिरस्त्राण

शासन करते हैं मुसलमान ।

श की ध्वनि को स की आवृत्ति साधे हुए है।

निराला जब लिखते हैं—मृदु सुरभि सी समीर में—तब कोमलता का भाव उत्पन्न करते हैं। उसी कविता में जब सुख की अतिशयता दिखानी होती है, तब की आवृत्ति से काम लेते हैं :

शयन-शिथिल-ब्राँहे

भर स्वप्निल आवेश मे । (परिमल, पृ. १७२)

सारा सौन्दर्य, भाव की सारी सघनता श पर निर्भर है।

टूटें सकल बन्ध । (गीतिका, पृ. ७२)

बन्धन टूटने पर भिन्न ध्वनि-योजना द्वारा गंध के प्रभाव का वर्णन

कलिके, दिशा ज्ञान गत हो बहे गंध ।

निराला ने अभी केवल एक जगह श का व्यवहार किया है। किन्तु गंध जैसे-जैसे फैलती जाती है :

रुद्ध जो धार रे

शिखर-निर्भर झरे,

मधुर कलरव भरे

शून्य शत शत रन्ध्र ।

ध-झ-र के साथ श की आवृत्ति। जो गन्ध शून्य के रन्ध्र भर दे, वह साधारण नहीं;

पंक्ति में तीन बार श आना ही चाहिए ।

‘वनवेला’ में—पुलकित शत-शत व्याकुल कर भर । यहाँ पुलकित के साथ आकर शत-शत सुख की अतिशयता व्यंजित करता है । ‘तुलसीदास’ में

शत-शत अब्दों का सांव्यकाल

यह आकुचित-भ्रू कुटिल भाल;

भ्रू और भाल के साथ शत-शत उस साव्यकाल की भीषणता प्रकट करता है ।

‘सरोज स्मृति’ में

शुचिते पहनाकर चीनाशुक—

क और च के माधुर्य को श द्विगुणित करता है ।

जीवित कविते, शत शर जर्जर ।

यहाँ तीन बार र की आवृत्ति के साथ श का प्रयोग दुख की अतिशयता प्रकट करता है ।

‘राम की शक्तिपूजा’ में निराला जहाँ महावीर की आकाशयात्रा का वर्णन करते हैं, वहाँ प्रत्येक पंक्ति में कहीं-न-कहीं मौके से श को बिठा देते हैं; कहीं केवल र या श है, कहीं क से संयुक्त होकर प या श—क्ष रूप में—ध्वनि में थोड़ी-सी कर्कशता भी उत्पन्न कर देता है । बैठे मारुति से शुरू कीजिए और चिरप्रफुल्ल मुख निश्चेतन तक चले आइए । इन चौदह पंक्तियों में श ध्वनि केवल सात बार आई है । इसके बाद ये अश्रु राम के से लेकर अट्टहास तक बारह पंक्तियों में श की ध्वनि सोलह बार आई है । महावीर जहाँ ध्यान में डूबे हुए शान्त बैठे हैं, वहाँ ध्वनि का ढाँचा और है; जहाँ वह आकाशयात्रा करते हैं, उनचासों पवन समुद्र को मथ डालते हैं, वह ढाँचा दूसरा है । इस दूसरे ढाँचे में मूल भूमिका श की है ।

श की तुलना में निराला क्ष का व्यवहार कम करते हैं । उसकी भूमिका वही है जो श की है । ‘शेफालिका’ में नक्षत्र, कक्ष, वक्ष एक साथ आकर अधकार की सघनता और सुख की अतिशयता बढ़ाते हैं, ‘स्मृति’ में—

तिमिर ही तिमिर रहा कर पार

लक्ष-वक्ष स्थलार्गलित द्वार—

अंधकार पार करने की सारी कठिनाइयाँ क्ष-युक्त कर्कश ध्वनि-संयोजन से साकार हो उठी हैं ।

निराला-काव्य में णकार-बहुला शब्दावली का प्रयोग कहीं तो केवल अनुप्रास-प्रेम के कारण हुआ है, कहीं—और बहुत जगह—वह प्रयोग बहुत सार्थक है । मौन रही हार में आभूषणों का रणत्कार नायिका के तन और मन दोनों की तसवीर खींच देता है । जैसे भारी आवाज करने वाले उसके आभूषण हैं, वैसी ही प्रिय से मिलने की अभिलाषा भी बलवली है । ‘राम की शक्तिपूजा’ की आरम्भिक अठारह पंक्तियों में ‘ण’ का प्रयोग बारह बार हुआ है । राम पर्वत के नीचे बैठे हुए जहाँ पुष्पवाटिका में सीता की छवि देखते हैं, वहाँ बीस पंक्तियों में—है अमानिशा से लेकर कंपन तुरीय तक—ण की ध्वनि केवल तीन बार आई है । युद्ध की विभीषिका चित्रित

करने के लिए निराला के ध्वनि-प्रपंच में जितना आवश्यक है, उतना शृंगार-स्वप्न को चित्रित करने के लिए नहीं।

‘राम की शक्तिपूजा’ में व की आवृत्ति भी ध्यान देने योग्य है। पहली अठारह पंक्तियों में कोई ऐसी पंक्ति नहीं है जिसमें ‘व’ ध्वनि न आई हो। कुल मिलाकर पैंतीस बार इस ध्वनि का प्रयोग हुआ है; उसकी तुलना में व का प्रयोग कुल पाँच बार हुआ है ! वर दे वीणावादिनि वर दे जैसे गीतों में—नव गति, नव लय, ताल छंद नव—जैसी पदयोजना में व का सौन्दर्य निर्विवाद है। किन्तु ‘राम की शक्तिपूजा’ में यही व अन्य वर्णों के साथ मिलकर जहाँ युद्ध का ध्वनि-चित्र प्रस्तुत करता है, वहाँ वीणावादिनि वाले गीत में वह कोमलता और माधुर्य की भावना पुष्ट करता है। ‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में निराला भाषण कर रहे हैं। गीत की ‘रची हुई’ भाषा के बदले यहाँ उसके सहज रूप की अपेक्षा की जा सकती है। कविता की पहली बारह पंक्तियों में व दस बार आया है, व केवल चार बार। निराला की जिन रचनाओं में भाषा को जान-बूझकर बोलचाल के बहुत नज़दीक लाया गया है, उनमें भी व-ध्वनि-युक्त बहुत से शब्द मिलेंगे, जैसे—वहाँ, वह, मतवाला, सावन, मनभावन, पुरवाई, गाँव, ज्वार, लिवारा, वक्त, कवि, रखवाला, बढ़ावा, जीवन, सँवारी, द्वार, क्वार, देवी इत्यादि। हिन्दी में विभावरी जैसे कुछ वज्रनी शब्द हैं जो कविता में ही अधिकतर प्रयुक्त होते हैं, कुछ वन, जीवन, भाव, पवन जैसे संस्कृत-हिन्दी के सामान्य शब्द हैं जो गद्य में भी काम आते हैं। इनके अलावा वह, वहाँ, वाला, वास्ते, वकील, वक्त, सावन, वार जैसे बहुत से शब्द हैं जिनके बिना बोलचाल की भाषा आगे बढ़ ही नहीं सकती। इसलिए श-ण-व-ल स्कूल की कल्पना करते हुए व को हिन्दी प्रकृति का विरोधी मानना सही नहीं है। किन्तु यह बात सही है कि ‘राम की शक्तिपूजा’ के आरम्भिक अंश में जो महत्त्व व का है, वही ‘कुकुरमुत्ता’ के आरम्भिक अंश में व का है।

अवे, सुन वे, गुलाब,

भूल मत जो पाई खुशबू, रंगो-आव।

दो पंक्तियों में व पाँच बार ! व का नितान्त अभाव ! निराला का मन भावबोध की सूक्ष्मता की ओर नहीं, स्थूलता की ओर है। व और व का भेद ध्वनि के ठाट में कुछ ऐसा ही भेद उत्पन्न करता है।

ल की ध्वनि लालित्य से सम्बद्ध मानी जाती है। लट, लाल, चाल, लोभ, लीला, लेना, लाना जैसे बोलचाल के शब्दों में ल की भरमार है। उसे श-ण-व के साथ जोड़ना व्यर्थ है। होली, चोली, हमजोली, अनवोली शब्दों के व्यवहार से निराला उसका लोक-महत्त्व स्वीकार करते हैं। नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेली होली—पंक्ति का सारा सौन्दर्य ल पर निर्भर है।

खेलूंगी कभी न होली

उससे जो नहीं हमजोली। (अर्चना, पृ. ३४)

निराला होली की धुन गुनगुनाएँ और ल का लालित्य फूट न पड़े, यह असंभव है।

अधिक उदात्त स्तर पर 'तुलसीदास' में—

घन नीलालका दामिनी जित ललना वह ।

सौन्दर्य है किन्तु योगिनी का ।

सबसे दिलचस्प है र की ध्वनि । 'राम की शक्तिपूजा' की आरम्भिक अठारह पक्तियों में इसका प्रयोग अट्ठावन बार हुआ है । उसका महत्त्व सिद्ध करने के लिए इतना कहना ही काफी है । अमर, समर, रवि, राम आदि शब्दों में र की ध्वनि विशेष भाव की द्योतक नहीं किन्तु निराला पूरे काव्यांश में राम-रावण, राक्षस-वानर का भेदन करते हुए र के सहारे युद्ध का विकट रोर उत्पन्न करते हैं । उनका उद्देश्य भी यही है कि दोनों ओर की वीरता और क्षति का चित्रण करके मन पर युद्ध की भीषणता का प्रभाव डालें । किन्तु र का यह प्रभाव अन्य वर्णों के संसर्ग के कारण पड़ता है । दूसरी पक्ति में र पाँच बार आया है; यह तुमुल रोर की तैयारी भर है ।

रह गया राम रावण का अपराजेय समर ।

तीसरी पक्ति में भी 'र' पाँच बार आया है किन्तु यहाँ तुमुल रोर आरम्भ हो गया है :

आज का तीक्ष्ण-शर-विधृत-क्षिप्रकर वेग-प्रखर ।

जागो फिर एक बार (१) में इसी र की आवृत्ति भिन्न वर्ण-योजना के साथ कोमल प्रभाव उत्पन्न करती है :

प्यारे जगाते हुए हारे सब तारे तुम्हे

अरुण पख तरुण किरण

खड़ी खोल रही द्वार ।

अजय-दुर्जय, अभय-निर्भय, अनिवार-दुर्निवार—इन शब्द-युग्मों में एक शब्द का 'अर्थ' वही है जो दूसरे का, फिर भी ध्वनि में बड़ा भेद है । कोशगत अर्थ वही रहता है, किन्तु जिस मात्रा में ध्वनि के कारण अर्थ बदला हुआ होता है, वह मात्रा कवि के लिए अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है, उसके लिए मूल अर्थ वही है ।

ऐ निर्वन्ध ! —

अन्ध-तम-अगम-अनर्गल-वादल !

निर्वन्ध की जगह स्वच्छन्द रखने से ओज की मात्रा कम हो जायगी । वैसे ही अनर्गल; उसका जोड़ीदार कोई रकारहीन शब्द रखा जाय तो निराला का लक्ष्य सिद्ध न होगा ।

टूटता वज्र दह दुर्निवार ।

तुलसीदास की इस पक्ति में दुर्निवार अनिवार्य है । इसी तरह दुर्जय संग्राम राग (परिमल, पृ. १७५), घनी वज्र गर्जन से वादल (उप., पृ. १५६), दुर्मंद ज्यों सिन्धु नद (उप., पृ. १८८) । निराला ग-ज-द जैसे सघोष अल्पप्राण वर्णों के साथ र के संयोग से उदात्त स्तर पर ध्वनिखण्डों की रचना करते हैं । भरा हर्ष वन के मन, नवोत्कर्ष छाया—यहाँ र प की प्रगाढ़ ध्वनि को और गाढ़ा करता है । जीर्ण-

शीर्ण में ण के साथ यही वर्ण कर्कशता उत्पन्न करता है। जला दे जीर्ण-शीर्ण प्राचीन—(गीतिका, पृ. ३७)। जो वस्तु जीर्ण-शीर्ण है, उसमें अभी शक्ति है; इसीलिए उसे जलाना आवश्यक है।

वर्ण और वरण—दोनों शब्दों में र है, दोनों की ध्वनि में अन्तर है। वर्ण चमत्कार—(गीतिका, पृ. ६२) प्रथम वर्ण पर बलाघात है, निराला 'वर्ण' की शक्ति का परिचय दे रहे हैं। दे में करूँ वरण—(उप., पृ. ६७) निराला विनत है, जननी से मृत्यु का वरदान माँग रहे हैं। विनय मे भी गरिमा का भाव है, वह वरण—आगे दुःखहरण और मरण से—व्यजित है। अभरण भर वरण गान—(उप., पृ. ७) प्रकृति के सौन्दर्य का वर्णन है, उस सौन्दर्य का स्तर उदात्त है, यह बोध अभरण और वरण से होता है।

हिन्दी में श-ण-व-ल की ध्वनियाँ हैं, स-न-व-र की ध्वनियाँ भी। श और स विरोधी न होकर-शासन, विश्वास जैसे शब्दों में शान्तिपूर्ण सह-अस्तित्व द्वारा भाषा की शक्ति सर्वाङ्गीकृत करते हैं। हिन्दीभाषी जन श और ण की ध्वनियों में भेद नहीं करते। यदि करें तो निराला की कुछ पक्तियों का ध्वनि-सौन्दर्य और भी खुले :

बुझे तृष्णागा विपानल झरे भाषा अमृत निर्झर।

मूर्धन्य और तालव्य ध्वनियों का भेद करते हुए पढ़ने से पंक्ति का सौंदर्य निखरेगा।

हिन्दी में ण है, न भी। निराला ण और न वर्णों वाले शब्दों को चतुराई से सजाकर वह प्रभाव उत्पन्न करते हैं जो केवल न या ण की आवृत्ति से उत्पन्न नहीं हो सकता।

अभरण भर वरण गान,

वन वन उपवन उपवन जागी छवि खुले प्राण।

पहली पंक्ति में ण प्रधान है, न गौण है; दूसरी में न प्रधान है, ण गौण है। निराला पहली पंक्ति की गुरुता से दूसरी की लघुता का सतुलन स्थापित करते हैं। शुरुआत अभरण से होती है; उसकी झंकार सुनाई देती है दूसरी पंक्ति के अन्तिम शब्द प्राण में।

हिन्दी में र है, ल भी। नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेती होली का माधुर्य ल की आवृत्ति से र के संयोग पर निर्भर है। हर धनुर्भङ्ग को पुनर्वा र ज्यों उठा हस्त—यहाँ ऊर्जा की भगिमा हर, धनुर, पुनर् की आवृत्ति द्वारा चित्रित है (हर का उच्चारण हर्-वत् ही होगा)। ऊर्जा की यह भगिमा राम की आकस्मिक चेष्टा के अनुरूप है। ललाट, ज्वाला, प्रलय—इस तरह के शब्दों में ल की कोमलता ट-ज-र के संयोग से परुषता बन जाती है।

हिन्दी में व है, व भी। 'राम की शक्तिपूजा' के प्रारम्भिक अंश में निराला व की आवृत्ति से पाठक को जब काफी देर तक विचलित कर लेते हैं, तब एक ही पंक्ति में छह बार मुँह बन्द करके ध्वनि के अनर्गल प्रवाह को रोकते, पाठक को आश्चर्य करते हैं :

गर्जित प्रलयाब्धि क्षुब्ध हनुमत् केवल प्रबोध।

प्र-विध-व्य-मत्-प्र-वो—इस तरह । हनुमान विचलित नहीं है—यह भाव ध्वनि की अवरुद्ध गति से व्यंजित है ।

श-प की तरह ड्, ब्, न्, म् ध्वनियों में भेद करने से निराला का काव्य-सौन्दर्य निखरेगा । हिन्दीभाषी कही इन ध्वनियों में भेद करते हैं, कहीं नहीं । सन्त और जगदम्बा में अनुनासिक ध्वनियों का उच्चारण-भेद स्पष्ट है ।

गहन है यह अंध कारा;
स्वार्थ के अवगुण्ठनो से
हुआ है लुण्ठन हमारा । (अणिमा, पृ. ६५)

ठ के घनत्व की पुष्टि ण् में होगी, न् से नहीं ।

निरञ्जन बने नयन अञ्जन—(परिमल, पृ. १५६)
दृग दृग को रंजित कर
अंजन भर दो भर—(गीतिका, पृ. ८१)

ञ की आवृत्ति—त-न के संसर्ग से—मधुर है । झंझा और पंजा में कर्कशता का भाव है :

भैरवी भेरी तेरी झंझा
तभी वजेगी मृत्यु लड़ाएगी जब तुझसे पंजा ।

(परिमल, पृ. १२७)

लाञ्छन, लांछित शब्दों का अर्थ दुःखद है, ध्वनि सुखद । वाञ्छित उस किस लाञ्छित छवि पर—जैसी सुखद ध्वनि वाञ्छित की है, वैसी ही लाञ्छित की । लाञ्छन को ले जैसे शशांक नभ में अशक—लाञ्छन में ऊर्जा कम, शशांक में अधिक, अशंक में सर्वाधिक । लाञ्छना इन्धन हृदय तल जले अनल—यहाँ लाञ्छना के प्रथम वर्ण पर बलाघात उसे काफी शक्ति देता है, पूर्ण शक्ति मिलती है इन्धन से ! लाञ्छना जले और लाञ्छना इन्धन जले—दोनों में बड़ा अन्तर है । तल जले अनल में लकार लाञ्छना के अर्थ को संवर्धित करता है । हृदय में 'द' का भारीपन इन्धन के 'ध' के साथ मिलकर पूरी पंक्ति की गति को धीर-गंभीर बनाता है ।

निराला ने हिन्दी ध्वनियों के साथ यात्रिक ढंग से कोमल या परुष भाव नहीं जोड़े । अनेक शब्द-रूपों में उन्हें सजाकर पूरे ध्वनि-संदर्भ के अनुसार उनसे भाव-व्यंजना में सहायता लेते हैं । उनके ध्वनि-सौन्दर्य को परखने के लिए पूरी काव्य-संरचना पर ध्यान देना आवश्यक है ।

प्रत्येक भाषा का अपना ध्वनि-सौन्दर्य होता है, उस सौन्दर्य को पहचानने के अपने तौर-तरीके होते हैं। एक परिवार की भाषाओं में यह ध्वनि-सौन्दर्य, उसे पहचानने के तौर-तरीके बहुत कुछ सामान्य होते हैं किन्तु एक-से नहीं होते। पशु-पक्षियों की अथवा समुद्र-निर्भर आदि की ध्वनि का अनुकरण विभिन्न भाषाओं में एक-सा होगा—यह कल्पना की जा सकती है किन्तु वह यथार्थ अनुभव के प्रतिकूल सिद्ध होती है।

वादल गरजते हैं, हम उनका गर्जन सुनते हैं। अंग्रेज को गर्जन नहीं सुनाई देता, वह 'थंडर' सुनता है। निर्झर की ध्वनि पानी के झरने का ध्वनि-चित्र उपस्थित कर देती है। अंग्रेज के मुँह से झ की आवाज निकलती नहीं; 'झरने' की आवाज कहाँ से सुने ?

झर झर झर निर्झर गिरि सर मे

घर, मरु, तरु-मर्मर, सागर मे—(परिमल, पृ. १४८)

यह सौन्दर्य भारतीय भाषाओं में ही सम्भव है। भारतीय कवियों ने कोयल की कुहू-ध्वनि सुनी; अंग्रेज के लिए जैसी महाप्राण ध्वनि वर्जित है। वह कु-ऊ तो सुन सकता है, कुहू नहीं। महाप्राण ध्वनियों वाले जो शब्द उसने उधार लिए हैं, उनका उच्चारण भी अधिकतर महाप्राणत्व का लोप करके ही उसके लिए सम्भव होता है।

अंग्रेजी में—और तथाकथित भारत यूरोपीय परिवार की प्राचीन और नवीन भाषाओं में—घ, झ, ढ, ध, भ—इन सघोष महाप्राण ध्वनियों का प्रायः या नितान्त अभाव है। संस्कृत-परिवार की भाषाओं और इन यूरोपीय भाषाओं में यह मौलिक भेद है। ग्रीक, लैटिन और अंग्रेजी में घ, झ, ढ, ध, भ का पूर्ण अभाव है, इसलिए उनकी ध्वनि का ठाठ भी न्यारा है। रथ का घर्घरनाद (परिमल, पृ. १५३) इस तरह की ध्वनि-योजना अंग्रेज कवि के लिए असंभव है। नयनजल ढल गए (उप., पृ. १७१) में ढलने की कोमलता पहचानना उसके लिए दुष्कर है। भेरी गर्जन, दग्ध हृदय, स्पर्द्धाधीर की ध्वनि-गरिमा उसकी पहुँच से परे है। संस्कृत-परिवार की भाषाओं का ध्वनि-सौन्दर्य सघोष-अघोष-अल्पप्राण-महाप्राण ध्वनियों को सैकड़ों शब्द-रूपों में नए-नए ढंग से मिलाकर रचा गया है। ध्वनियों की विविधता से इस तरह की रचनाविविधता सम्भव होती है। जहाँ ध्वनियों की विविधता सीमित है, वहाँ उन्हें नए-नए रूपों में मिलाकर नई-नई तरह का ध्वनि-सौन्दर्य उत्पन्न करना भी असम्भव है।

अंग्रेजी में ट की ध्वनि है तो त की नहीं; यूरोप की अनेक भाषाओं में त की ध्वनि है, ट की नहीं। अंग्रेजी में थ और द की ध्वनियाँ अपवाद रूप हैं; थिक वाला थ सिक के स के अधिक निकट है। ण की ध्वनि का नितान्त अभाव है। यह

सब भाषा की ध्वनिसम्पदा को सीमित करता है।

हृदय और हार्ट का कुल-गोत्र एक है किंतु दोनों की धड़कन जुदा-जुदा है। अंग्रेज दिल की 'धड़कन' नहीं सुन सकता; उसके लिए घ और ड की ध्वनियाँ वर्जित हैं। जो ध्वनियाँ अवर्जित हैं, उनको मिलाकर श्रुति मधुर रूप गढ़ने के तरीके अलग-अलग हैं। अंग्रेज सुख से ड्रीम करता है, हम सपने देखते हैं; वह ड्रिक करता है, हम पीते हैं। मिल्टन का शैतान मूर्च्छित सहयोगियों को 'अवेक' शब्द से जगाता है; निराला कहते हैं—जागो फिर एक बार। निराला-काव्य का ध्वनि-सौन्दर्य परखने के लिए अंग्रेजी-हिन्दी के ठाठ का भेद याद रखना आवश्यक है।

संस्कृत में संयुक्ताक्षरों, मूर्धन्य तालव्य ध्वनियों, लक्षण, दक्षिण, रक्षण जैसे शब्दों की भरमार है। निराला इनका उपयोग सीमित मात्रा में करते हैं। 'कुमार-सम्भव' में सर्ग के सर्ग पढ़ते चले जाइए, बड़ी मुश्किल से सौ में कहीं एक पंक्ति मिलेगी जिसमें संयुक्ताक्षर न हों। किंतु निराला में ऐसी सैकड़ों पंक्तियाँ बिखरी हुई मिलेगी —

आई याद बिछड़न से मिलन की वह मधुर बात,

आई याद चाँदनी की धुली हुई आधी रात।

कोमल भाव ही नहीं, कठोरता व्यंजित करने के लिए भी निराला संयुक्ताक्षरों से काम लें, यह अनिवार्य नहीं। मोगल दल दल के जलद यान—संयुक्ताक्षरों के बिना भी यह पंक्ति परपता का भाव ध्वनित करती है। संस्कृत में झ से शुरू होने वाले शब्द इनेगिने हैं, हिंदी में इनके भरे-पूरे झुरमुट हैं। निराला ने कोमल कठोर ध्वनियों के लिए झ वर्ण वाले शब्दों का प्रयोग जिस तरह किया है, वह किसी संस्कृत कवि के लिए सम्भव नहीं।

झुक झुक, तन तन, फिर झूम झूम, हँस हँस झकोर।

(‘वनवेला’)

झक झक झलकती वह्नि वामा के दृग त्यों त्यों।

(‘राम की शक्तिपूजा’)

इस तरह का ध्वनिभेद हिंदी कविता—अथवा संस्कृत से भिन्न आधुनिक भारतीय भाषाओं में—ही सम्भव है। संस्कृत में ढ की ध्वनि का अभाव है। शिवाजी के पत्र में वाक्यांश है—काढ़ हिन्दुओं का हृदय। यहाँ दो बार-ह आया है, उसके साथ है ढ। कोई दूसरा शब्द काढ़ने का ध्वनि-चित्र प्रस्तुत कर ही नहीं सकता।

बँगला से हिंदी का ध्वनि-तंत्र मिलता-जुलता है, फिर भी महत्त्वपूर्ण भेद है। निराला-काव्य में व की जो महत्त्वपूर्ण भूमिका है, वह बँगला की ध्वनि-प्रकृति के एकदम प्रतिकूल है। बँगला और हिन्दी में जो शब्द सामान्य हैं उनमें व-व का भेद हिन्दी-बँगला का मौलिक भेद है, वह निराला और रवीन्द्रनाथ के ध्वनि-सौन्दर्य का मौलिक भेद है। ‘जुही की कली’ में विजन, वन, वल्लरी, स्वप्न, वासन्ती, विरह, विधुर, पवन आदि शब्दों में व का खुला हुआ स्पष्ट उच्चारण दरकार है। ऐसे ही निराला-काव्य में हिन्दी की प्रकृति के अनुकूल दन्त्य स की ध्वनि अत्यन्त

महत्वपूर्ण है। जो स को श कहने का आदी है, वह उसकी भूमिका से अपरिचित रहेगा। निराला वन्य, घन्य जैसे शब्दों में य का भरा-पूरा उच्चारण चाहते हैं। वन्न, वन्न के समान उच्चारण करने से उनका ध्वनि-सौन्दर्य—कम-से-कम निराला के लिए—नष्ट हो जायगा।

घन्य कर दे माँ वन्य प्रसून। (गीतिका, पृ. ३४)

वन्य लावण्य लुब्ध संसार। (परिमल पृ. ६२)

खिली हो वनकर वन्य गान। (अनामिका, पृ. ८८)

इसी तरह के और भेद हैं।

हिन्दीभाषी क्षेत्र के उत्तर में जहाँ 'घर' को लोग 'कर'-वत्, 'भ्राता' के 'भ्रा' को 'प्रा'-वत् कर देते हैं, वहाँ के ध्वनि-तन्त्र से हिन्दी का ठाठ भिन्न है। हिन्दीभाषी क्षेत्र के दक्षिण में जहाँ 'भारत' का उच्चारण 'वारत' जैसा सुनाई देता है, वहाँ का ध्वनि-तन्त्र भी हिन्दी के ठाठ से भिन्न है। संस्कृत के घ, ध, भ ध्वनियों वाले शब्द सबसे साफ आज भी उसी क्षेत्र में सुने जाते हैं जहाँ उन ध्वनियों का विकास हुआ था। यह विकास यूरोप में नहीं है, यह विकास हिन्दी भाषी क्षेत्र के उत्तर और दक्षिण में नहीं है। पूर्व और पश्चिम में उसका प्रसार हुआ है। बँगला और मराठी की अपनी विशेषताएँ हैं जो कही हिन्दी से उन्हें जोड़ती हैं, कही संस्कृत से उन्हें अलग करती हैं। बँगला में य को ज कहने की प्रवृत्ति हिन्दी में यमुना को जमुना बनाने वाली प्रवृत्ति से मिलती है किन्तु हिन्दी में बँगला की अपेक्षा य की बहुलता और उच्चारण की स्पष्टता है। बँगला में दन्त्य 'स' का अभाव उसे हिन्दी और संस्कृत दोनों से अलग करता है। मराठी में ङ से मिलती-जुलती ध्वनि—ल—झ और च के दो रूप, ज और ज के भेद की तरह, उसे हिन्दी से अलग करते हैं, साथ ही उसकी णकार-बहुला प्रवृत्ति उसे संस्कृत से मिलाती है।

विभिन्न भाषाओं के ध्वनितन्त्र को समझने से पता चलेगा, निराला ने हिन्दी के ध्वनि-सौन्दर्य को कितनी गहराई से परखा है, कितने भिन्न रूपों में उसे अपने काव्य में उद्घाटित किया है। यह ध्वनि-सौन्दर्य अंग्रेजी और संस्कृत के, अरबी और फारसी के, पंजाबी और तेलुगु के, मराठी और बँगला के ध्वनि-सौन्दर्य से भिन्न है।

निराला-काव्य व्यंजन-प्रधान है। स्वर की लहरों में व्यंजन तिनके की तरह वहे-वहे नहीं फिरते, पंक्ति में अंगद की तरह पैर जमाकर अपने अस्तित्व का पूर्ण बोध करा देते हैं। निराला की वक्तृत्वकला, उनका नाट्यकौशल उन्हें व्यंजनों पर पूरा जोर देने को बाध्य करता है। वह संस्कृत-हिन्दी के रीतिवादी कवियों की तरह परुषता उत्पन्न करने के लिए एक ही तरह की कठोर समझी जाने वाली ध्वनियों की झड़ी नहीं लगा देते। दग्ध हृदय या स्पर्द्धा धीर में 'घ' परुष प्रभाव उत्पन्न करता है तो सेज पर विरहविदग्धा वधू में वही 'घ' कोमलता का भाव ले आता है। निराला का रचना-कौशल इस बात में है कि आसपास के वर्णों के संसर्ग से वह ध्वनिविशेष का भाव-मूल्य निरन्तर परिवर्तित करते रहते हैं। अवश्य क-च-त-प

की ध्वनियाँ निराला-काव्य में वैसे ही कोमल हैं जैसे संस्कृत में या अनेक भारतीय भाषाओं में ।

आई याद कान्ता की कंपित कमनीय गात...

चकित चितवन निज चारों ओर फेर...

चुम्बन चकित चतुर्दिक चञ्चल...

पिउ रव पपीहे प्रिय बोल रहे ।

इस तरह की पद-रचना संस्कृत-हिंदी के पुराने कवियों में मिल जायगी । निराला की ध्वनि-संरचना के मूल तन्तु ग-ज-द है; इनमें सबसे शक्तिशाली ग है जो कोमलता और माधुर्य को भी ऊर्जस्वित करता है ।

कभी-कभी कवि बहुत स्थूल और स्पष्ट रूप में वर्णित वस्तु की ध्वनि का अनुकरण करते हैं । मान लीजिए डमरू की ध्वनि का वर्णन करना है । निराला ने लिखा :

डम ड डम डम ड डम

डमरू निनाद है । (सान्ध्य काफली, पृ. ६४)

आभूषणों की ध्वनि का वर्णन करना है । निराला ने लिखा :

कण कण कर कंकण, प्रिय,

किण-किण रव किकिणी, (गीतिका, पृ. ६)

इस तरह के उदाहरणों को निराला ने अपवाद मानना चाहिए । जिस वस्तु का वर्णन कर रहे हैं, उसकी ध्वनि का अनुकरण इन उदाहरणों में बहुत स्पष्ट है । इतनी स्पष्टता वाञ्छनीय नहीं ।

उद्वेल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार ।

यहाँ निराला समुद्र के गर्जन का अनुकरण नहीं करते, फिर भी सागर के उमड़ने का ध्वनिचित्र प्रस्तुत कर देते हैं ।

वज्राक तेजघन बना पवन को, महाकाश

पहुँचा, एकादश रुद्र क्षुब्ध कर अट्टहास ।

यहाँ महावीर की उड़ान का वर्णन है । दिखाना यह है कि महावीर अपनी शक्ति से जड़ पदार्थ जैसे आकाश को चीरते हुए उठते चले जाते हैं; विरोध है किन्तु उसे पराभूत करनेवाली शक्ति और भी समर्थ है । व्यंजनो की सघनता के बीच स्वर की तरंग को निरंतर उठते हुए निराला अट्टहास पर आकर थमते हैं । इस तरह वह आरोहों को पार करती हुई ऊर्जा का अनुपम ध्वनिचित्र प्रस्तुत करते हैं ।

निराला-काव्य व्यंजन-प्रधान है, इसका यह अर्थ नहीं कि उसमें स्वरों का महत्त्व नहीं है । स्वरों का ढाँचा बहुत कुछ अदृश्य रहता है; उस अदृश्य ढाँचे में व्यंजन मजबूती से जड़े होते हैं । इन स्वरों में जो दीर्घ है, वे ढाँचे की सबसे मजबूत छठें हैं । पक्षियों को यही स्वर साधे रहते हैं । अनेक लघु वर्णों के बाद दीर्घ स्वर वाला वर्ण रखकर छंद की गति में भंगिमा पैदा करना, दो तरह की पद-रचना में वैपम्य दिलाकर नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करना निराला का प्रिय कौशल है । विजन

वन वल्लरी पर—वल और री के दो दीर्घ वर्ण आठ लघुवर्णों के बीच में। उपवन-सर-सरित-गहन-गिरि-कानन—सोलह लघुवर्णों के साथ अकेला एक गुरुवर्ण !

नव गति नव लय, ताल छंद नव,

नवल कंठ, नव जलद-मन्द्र रव,

नव नभ के नव विहग वृन्द को

नव पर, नव स्वर दे ।

इन पंक्तियों में लघु-स्वरान्त वर्णों की अधिकता है—वर दे वीणावादिनि वर दे में लम्बे स्वरों की खींच से वैषम्य प्रदर्शित करने के लिए। 'वनवेला' की एक पंक्ति में दीर्घ स्वरों का ताना-बाना—

सहसा वह चली सान्ध्य बेला की सुवातास;

उसके बाद लघु वर्णों की प्रधानता वाली पंक्ति—

झुक झुक, तन तन, फिर झूम झूम हंस-हंस झकोर ।

कभी इस तरह का वैषम्य एक ही पंक्ति में दिखाते हैं : (छापे की दो पंक्तियाँ पढ़ने में एक है।)

अलस पंकज दृग अरुण मुख तरुण अनुरागी ।

निराला अपनी कविता में दीर्घ स्वरों का जाल किस तरह बिछाते हैं, यह उनकी तात्कालिक मनोदशा पर निर्भर है। कुछ स्वर उन्हें कम प्रिय हैं, कुछ अधिक; इनके द्वारा वह कोई विशेष भावदशा चित्रित करते हैं। उन्हें दीर्घ आ-स्वर अत्यन्त प्रिय हैं; ग-वर्ण की तरह इस स्वर को साधे बिना वह उदात्त स्तर तक पहुँच नहीं सकते। दुःख, ग्लानि, वीरता आदि भावों के उदात्त चित्रण में इस स्वर की आवृत्ति अनिवार्य है। शृंगार आदि के कोमल भावों के चित्रण में यह अन्य स्वरों का सहायक सिद्ध होता है, उन्हें उदात्त के निकट ले आता है। आ के बाद ए की ध्वनि उन्हें प्रिय है, उसके बाद ई की। ऊ और ऐ उससे कम, औ का प्रायः अभाव है।

यामिनी जागी—इस गीत में आ सत्रह बार आया है, ए पन्द्रह बार, ई ग्यारह बार। ऊ-औ-ऐ एक बार भी नहीं आये। शृंगार-भाव का द्योतक यह गीत उदात्त स्तर पर रचा गया है। आ के साथ ए और ई का संतुलन है।

मेघ के घन केश—शृंगार-भावपूर्ण वर्णगीत है। इसका स्तर यामिनी जागी के उदात्त स्तर से नीचे है। ए-स्वर की प्रधानता है; चौदह बार आया है, आ केवल आठ बार। ई पाँच बार, ओ तीन बार, इ दो बार, ऐ एक बार; औ एक बार भी नहीं।

नयनों के डोरे लाल—शृंगार रस का होली गीत। स्वरों के प्रवाह में व्यंजनों का गुरुत्व घुल गया है। इसमें ई-स्वर प्रधान है, चौतीस बार आया है, ओ अठारह बार, आ तेरह बार, ए ग्यारह बार। यह अनुपात स्वाभाविक है; गीत में ऊर्जा की उठान नहीं, भावबोध का स्तर मधुर और कोमल है, ओजपूर्ण और परुष नहीं।

फूटे हैं आभों में वीर—लोकगीतों की धुन पर चलने वाला अर्चना का गीत है। सौन्दर्य का चित्रण है; मन पर कोमलता और मादकता का प्रभाव डालता है।

इसमें ए-स्वर प्रधान है, इक्कीस बार आया है, आ बारह बार। ऐ सात बार; ई छह बार; ऊ छह बार; ओ चार बार। उसमें ओ भी है—चार बार आया है।

वर दे वीणावादिनि वर दे—विनय गीत है। शृंगार भाव के कुछ गीतों से स्तर ऊँचा है अर्थात् उदात्त के अधिक निकट है। मुख्य स्वर ए नौ बार; आ सात बार; ओ दो बार; ई एक बार।

दे में कछे वरण—यह भी विनयगीत है किन्तु इसमें संघर्ष का भाव प्रबल है, उदात्त स्तर पर रचे हुए गीतों में है। मुख्य स्वर आ पन्द्रह बार; ए नौ बार; ई, ऊ, ओ, ऐ—प्रत्येक पाँच-पाँच बार। अन्य स्वरों के अनुपात में आ की आवृत्ति बढ़ गयी है।

प्रात तव द्वार पर—ऊपर वाले गीत से मिलता-जुलता है। नैश-यात्रा का संघर्ष, विरोध के प्रति सजगता, वर-प्राप्ति का आश्वासन—स्तर उदात्त। आ बीस बार; ए बारह बार; ओ चार बार; ई तीन बार। अन्य स्वर नगण्य में। गीत में जैसी भाव-सघनता है, वैसा ही ऊर्जा का प्रवाह है। ऊर्जा की तरंग को आगे बढ़ाता है आ-स्वर।

निराला ने अपने अन्तिम चरण में जो दुःख और मृत्यु पर गीत लिखे, उनमें आ-स्वर का अनुपात बहुत कुछ पहले की तरह कायम रहता है। आ-स्वर की प्रधानता भाव गाम्भीर्य के साथ चलती है। शिशिर की शर्वरी : आ सोलह बार; ई ग्यारह बार; ओ पाँच बार, ए तीन बार, ऐ एक बार।

निविड़ विपिन पथ अराल—आ इक्कीस बार; अन्य स्वर बहुत दबे हुए हैं। ए छह बार; ई-ऐ चार चार बार। यह वह गीत है जिसमें निराला को अँधेरे वन में न जलाशय दिखाई देता है, न कोई विश्रामस्थल। निराशा की गहराई के अनुरूप है आ का निरन्तर प्रसार।

सुख का दिन डूबे डूब जाय—आराधना के इस गीत में भी दुःख की अभिव्यक्ति है, किन्तु यहाँ वेदना की तीव्रता से भाव परिवर्तित होकर दुःस्वप्न के चित्र नहीं बन गए। दुःख का घनत्व कम है; वैसे ही आ की आवृत्ति पहले वाले गीत से—अन्य स्वरों के अनुपात में—कम है। आ उन्नीस बार; ई दस बार; ए आठ बार; इ छह बार; ओ दो बार।

इससे मिलता-जुलता अणिमा का गीत है—मैं अकेला। इसमें भावुकता का अंश काफी है; ऊर्जा और दुःख संवेग की मात्रा वैसी नहीं जैसी निविड़ विपिन पथ अराल अथवा सुख का दिन डूबे डूब जाय में। मुख्य स्वर ए है—बीस बार आया है; उसके निकट है आ अठारह बार। ई आठ बार; ऊ-ओ तीन-तीन बार; ऐ एक बार।

देखना चाहिए, 'राम की शक्तिपूजा' के अत्यन्त ओजपूर्ण प्रारंभिक अंश में स्वरों का अनुपात कैसा है। ई ग्यारह बार, ए आठ बार; ओ सात बार; ऊ पाँच बार; ओ दो बार। किन्तु ये सब स्वर मिलाकर जितने होते हैं, उनसे संख्या में अधिक है अकेला आ। 'राम की शक्तिपूजा' की प्रारंभिक अठारह पक्तियों में इस दीर्घ स्वर की आवृत्ति पैंतीस बार हुई है। निराला के ध्वनि-ठाठ में आ के अन्यतम

महत्त्व का यह अत्यन्त पुष्ट प्रमाण है।

यह भी देखना चाहिए कि अपनी अंतिम कविता लिखते समय निराला में कितना उदात्त तत्त्व वचा था। पत्रोत्कंठित जीवन का विषय वृक्षा हुआ है—में युद्ध का वर्णन नहीं है, युद्ध की स्मृति शेष है। शक्तिसाधना के फलस्वरूप दुर्गा राम के वदन में लीन हो जायेंगी—ऐसा कोई विश्वास नहीं है। निराला स्थिर त्रासहीन दृष्टि से अपना अंत देख रहे हैं। यहाँ व्यंजनों का घनघोर रोर नहीं है किन्तु स्वरों की शक्ति देखते ही बनती है। इस कविता में अठारह पंक्तियाँ हैं, उतनी ही जितनी 'राम की शक्तिपूजा' के प्रारंभिक अंश में। उस अंश में आ पैंतीस बार आया है; इस अंतिम कविता में सैंतालीस बार। किन्तु अनुपात भिन्न है। 'राम की शक्तिपूजा' के अंश में जितनी बार अन्य दीर्घ स्वर आए हैं, उतनी बार—या उससे कुछ अधिक बार—आ आया है। किन्तु पत्रोत्कंठित आदि पंक्तियों में यदि आ सैंतालीस बार आया है तो अन्य दीर्घ स्वर कुल मिलाकर साठ बार (ए चौबीस बार; ई सत्रह, ऐ बारह; ऊ पाँच; औ दो)। अनुपात बदला हुआ है। फिर भी कोई एक स्वर आ के महत्त्व का मुकाबला नहीं कर रहा; निकटतम प्रतिद्वंद्वी ए से आ की आवृत्ति लगभग दुगुनी है। राम के स्वगत-कथन अथवा भाषण की अठारह पंक्तियाँ ली जायें (रावण अघमंरत से लेकर हुआ त्रस्त तक) तो इनमें आ तथा अन्य दीर्घ स्वरों का अनुपात लगभग वैसा ही मिलेगा जैसा पत्रोत्कंठित में है। आ पैंतीस बार; ए तेईस बार; ओ सोलह बार; ऐ आठ बार; ई सात बार; ऊ पाँच बार। 'राम की शक्तिपूजा' के इस अंश में आ तथा अन्य दीर्घ स्वरों का अनुपात ३५ और ५६ का है; पत्रोत्कंठित में यही अनुपात सैंतालीस और साठ का है। पत्रोत्कंठित के भावबोध का स्तर राम के स्वगत-कथन के स्तर से मिलता-जुलता है; वैसी ही समानता स्वरों के अनुपात में है।

यह कहना आवश्यक है कि स्वरों की आवृत्ति मात्र से उदात्त स्तर पर काव्य-रचना संभव नहीं होती। कोई बीस-पचीस बार का-का-का लिख दे तो उससे 'राम की शक्तिपूजा' की समकक्ष कविता न रच जायगी। स्वरों का एक ढाँचा है; उसमें विभिन्न ह्रस्वदीर्घ स्वरों का वैषम्य और संतुलन दोनों आवश्यक हैं। इस ढाँचे में व्यंजन कैसे जड़े गये हैं, इस पर शब्द-ध्वनि का प्रभाव निर्भर है। ये स्वर व्यंजनों से स्वतन्त्र नहीं, वे व्यंजनों से प्रभावित होते हैं, उन्हें प्रभावित करते हैं। ऊर्जा की एक ही तरंग में स्वर और व्यंजन बँधे होते हैं। किन्तु यह स्पष्ट है कि निराला स्वरों की आवृत्ति और वैषम्य से कुछ-कुछ वैसा ही प्रभाव उत्पन्न करते हैं जैसा अन्य व्यंजन प्रधान ध्वनिखंडों की आवृत्ति या वैषम्य से।

मेघ के घन केश

निरुपमे नव वेश—

यहाँ ए की आवृत्ति आकस्मिक नहीं।

बुझे तृष्णाशा विपानल झरे भापा अमृत निर्झर—

यहाँ आ का प्रसार विशेष प्रभाव उत्पन्न करने के लिए है।

घन भेरी गर्जन से सजग सुप्त अंकुर
 उर में पृथ्वी के, आशाओं से
 नव जीवन की, ऊँचा कर सिर
 ताक रहे है, ऐ विलम्ब के बादल !

पहली पंक्ति के बाद ह्रस्व वर्णों के बीच दीर्घ स्वरों का निरन्तर बढ़ता हुआ क्रम विशेष उद्देश्य को सिद्ध करता है, वह अंकुरों के निरन्तर उगने और बढ़ने की क्रिया का ध्वनि-चित्र प्रस्तुत करता है।

पार कर जीवन प्रलोभन समुपकरण...

धीर मैं ज्यों समीरण करूँगा तरण — (गीतिका, पृ. ६७)

इन पंक्तियों में पार करने की क्रिया दीर्घ स्वरों के विस्तार से ध्वनित है।

पुरानी हिंदी के ध्वनितंत्र और आधुनिक हिंदी के ध्वनितंत्र में—जहाँ तक काव्य का सम्बन्ध है—एक महत्वपूर्ण भेद 'औ' के व्यवहार को लेकर है। शिशिर की शर्वरी, निविड़ विपिन पथ अराल, सुख का दिन डूबे डूब जाय, यामिनी जागी, वर दे बीणावादिनि, मेघ के घन केश, दे मैं कहँ वरण, प्रात तव द्वार पर, नयनों के डोरे लाल मे औ का सफाया है। अन्यत्र जहाँ आया है, वह अन्य दीर्घ स्वरों की तुलना में नगण्य ठहरता है। सूरदास में—अन्य ब्रजभाषा कवियों में—औ की भरमार है। रामचरितमानस में औ का प्रयोग वैसे ही कम है जैसे निराला-काव्य में। यही नहीं; कवितावली, विनयपत्रिका, गीतावली आदि में भी सूरदास तथा अन्य ब्रजभाषा कवियों की तुलना में औ की आवृत्ति बहुत कम है। तुलसीदास के भाषा-संस्कार उस व्यक्ति के नहीं हैं जिसने वचन से ब्रजभाषा में बोलना-सोचना सीखा हो। इसीलिए उनकी ब्रजभाषा में औ की आवृत्ति अस्वाभाविक रूप से कम है जब कि सूरदास में वह स्वाभाविक रूप से, तुलसी की अपेक्षा, अधिक है। कम-से-कम औ के अवमूल्यन में तुलसीदास और निराला के संस्कार एक-से हैं और छायावादी काव्य के अनुकूल हैं। 'कामायनी' के प्रारंभिक आठ पृष्ठों में औ केवल दो बार आया है !

तत्सम-तद्भव

अनेक भारतीय भाषाओं में कुछ शब्द सामान्य समझे जाते हैं, कुछ साधारण, कुछ अच्छूत। जो शब्द तत्सम कहे जाते हैं, उन्हें अधिक प्रतिष्ठा प्राप्त है। इनमें कुछ लघु आकार वाले हैं, हजारों साल से भारतीय भाषाओं में बोले जाते रहे हैं, लघु आकार

और अत्यधिक व्यवहार के कारण उनका गौरव कम हो गया है। देश, घरती, पर्वत, नदी, नर, नारी, मित्र, शत्रु, वैर, प्रीति, माता, पिता, देवी, बन्धु, समय, वन, जन, धन, मन, दीप, ताप, ज्वर, नीति, कुल, धर्म, आकाश, दिशा आदि ऐसे ही तत्सम हैं जिनके व्यवहार से काव्य विशेष गौरवशाली नहीं होता।

विशेष प्रतिष्ठा प्राप्त है उन शब्दों को जिनमें तीन से अधिक वर्ण हैं, संयुक्ताक्षर हैं, ऐसी ध्वनियाँ हैं जिनके उच्चारण में साधारण लोगो को कठिनाई होती है। इनके बाद तद्भव हैं, तत्समों के 'विगड़े हुए' रूप, बहुत प्रतिष्ठित नहीं तो अस्पृश्य भी नहीं। सबसे गये-बीते हैं देशज जो भारत-यूरोपीय परिवार से अपना सम्बन्ध स्थापित नहीं कर सकते, जो लोक-व्यवहार में अनिवार्य हैं किन्तु सहृदय काव्य-मर्मज्ञ जिन्हें भरसक अपने से दूर रखते हैं। इनके अलावा अरबी-फारसी के लोकप्रचलित शब्द हैं जिन्हें हिन्दी कविता में रखना रस-विरोधी कार्य माना जाता है। संस्कृत, ब्रजभाषा, आधुनिक हिंदी और उर्दू कविता में शब्दों का व्यवहार कहाँ उचित है, कहाँ अनुचित, इसके अपने नियम हैं। कही ये नियम लिखे गये हैं, कहीं बेलिखे रह गये हैं किन्तु नियम है अवश्य, निराला इन नियमों का बराबर उल्लंघन करते हैं। कला के क्षेत्र में यह उनका क्रान्तिकारी कार्य है।

साहित्य में सबसे पहले खड़ी बोली उर्दू के रूप में प्रतिष्ठित हुई। हिंदी कवि उन्नीसवीं सदी में गद्य के लिए खड़ी बोली, पद्य के लिए ब्रजभाषा का व्यवहार करते थे। बीसवीं सदी में खड़ी बोली ने ब्रजभाषा को काव्यक्षेत्र से निकालना शुरू किया। छायावादी कविता के अभ्युदयकाल में ब्रजभाषा-खड़ी बोली विवाद जोरों पर था। इस परिस्थिति में कुछ कवि उर्दू की तरफ झुकते थे, कुछ शुद्ध हिंदी की ओर, कुछ ब्रजभाषा-खड़ी बोली की खिचड़ी पकाते थे। कविता में भाषा का कोई साफ-सुथरा स्थिर रूप नहीं था। निराला के समकालीन और पूर्ववर्ती कवियों के बारे में यह तो कहा जा सकता है कि उन्होंने एक शैली छोड़कर दूसरी अपनायी—जैसे हरिऔध ने क्रीड़ा-कला-पुत्तली-पद्धति त्यागकर चौखे चौपदे लिखे—किन्तु उनके बारे में यह नहीं कहा जा सकता है कि एक ही शैली में उन्होंने विरोधी स्वभाव के शब्दों का प्रयोग किया हो अथवा एक ही कविता में भिन्न शब्दावली के व्यवहार से नाटकीय वैपम्य उत्पन्न किया हो। उर्दू में सागर निजामी और फिराक ने बहुत से उन हिन्दी शब्दों का व्यवहार किया है जो औसत उर्दू कविता के लिए मतरूक हैं। किन्तु सागर और फिराक का प्रयत्न यह है कि उर्दू पद-रचना में हिंदी के वही शब्द डाले जायें तो उसमें खप जायें, जिनसे शैली की एक-रसता मंग न हो। निराला जहाँ विरोधी स्वभाव के शब्दों को मिलाते हैं, वहाँ उनकी कला भिन्न स्तर की है।

चमत्कृत और अलंकृत, चाह और आह—ये विरोधी स्वभाव के शब्द हैं। निराला इनका व्यवहार एक ही कविता में शैली-भेद के लिए करते हैं।

रश्मि-चमत्कृत स्वर्णालंकृत नवल प्रभात—('विस्मृत भोर', परिमल, पृ. १४०)
यह शैली मन की वह स्थिति प्रकट करती है जिसमें संसार बहुत सुहावना मालूम होता है। इससे भिन्न स्थिति वह है जिसमें यथार्थ जगत् बहुत ही कष्टप्रद है। इसके

अनुकूल दूसरी शैली है :

मेरी चाहें बदल रही नित आहो में

क्या चाहूँ और ?

दुख में कराहती हुई आवाज स्वर्णालंकृत प्रभात की झूठी भव्यता से तीव्र वैषम्य प्रकट करती है। निराला का शैली-भेद यहाँ आदर्श और यथार्थ में तीव्र भेद करने के लिए है।

‘शरत्पूर्णिमा की विदाई’ में इसी तरह के शैली-भेद से निराला कही तो शरत् के प्रति आत्मीयता, बोलचाल की स्वाभाविकता प्रकट करते हैं, कही प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति आकर्षण की तीव्रता। कविता शुरू होती है बोलचाल के सामान्य स्तर से : वदी विदाई में भी अच्छी होड़। बीच-बीच में ऋतुओं की रानी और विजयमुकुट जैसी ‘हिन्दी’ शब्दावली के साथ-निराला ‘उर्दू’ के शब्दों का व्यवहार करते हैं : देख लूँ भर नज़र, क्या एक रोज़ के लिए तुझे आना था ? और कहा, बस बहन तुम्हारी सूरत कैसी भोली ! इसके बाद—

मन्द तरंगों की यमुना का काला-काला रंग—

तेरे मुख-विकसित-सरोज का प्रेमी एक दिगन्त—

इस तरह की मन्द्रघोष की पदावली ले आते हैं।

शिवाजी के पत्र में निराला ने वड़ी चतुराई से कही ‘हिन्दी’, कही ‘उर्दू’ पदावली का ठाठ बाँधा है। शैली का यह भेद पत्र-लेखक शिवाजी के मन की बदलती हुई दशाओं से जुड़ा हुआ है। खून में रंगे हुए कपड़ों का ध्यान करने से दुख का भाव :

लालिमा क्या है कही कुछ ?

भ्रम है वह,

सत्य कालिमा ही है।

इसके बाद अचानक क्रोध का भाव :

दोनों लोक कहेंगे,

होता तू जानदार,

हिन्दुओं पर हरगिज तू

कर न सकता प्रहार।

इसी तरह आगे। पहले जयसिंह की पीठ सहलाते हुए :

सागराम्बरा भूमि

क्षत्रियो को जीतकर,

विजय सिंहासन-श्री

सौपता ला तुम्हें मैं—

स्मृति-सी निज प्रेम की।

उसके बाद फिर क्रोध में फटकारते हुए :

घोखा दिया है यह
 उसने तुम्हें क्या ही ! —
 दगावाज, लाज जो उतारता है
 मरजाद वालों की,
 खूब वहकाया तुम्हे !

इस तरह भिन्न स्वभाव की पदावली से निराला एक ही कविता में शैली-भेद उत्पन्न करते हैं। इसके अलावा वह शैली-भेद उत्पन्न किए बिना, एक ही शैली में विरोधी स्वभाव के शब्द रखकर—संगीत में विवादी स्वर की तरह—ध्वनि या भाव को उभारते हैं। 'संध्या सुन्दरी' में एक जगह उन्होंने बड़े साहस से 'सिर्फ' शब्द का प्रयोग किया है। कहाँ छायावादी उत्ताल तरंगाघात, कहाँ जरा-सा सिर्फ !

उत्ताल-तरंगाघात-प्रलय-घन-गर्जन-जलधि-प्रवल में—
 क्षिति में—जल में—नभ में—अनिल-अनल में—
 सिर्फ एक अव्यक्त शब्द-सा चुप चुप चुप
 है गूँज रहा सब कहीं—
 और क्या है ? कुछ नहीं ।

सिर्फ के बाद शैली बदलती है, दो शैलियों में भेद है, किन्तु जिस पंक्ति में सिर्फ आया है, उसमें वह अव्यक्त और शब्द के साथ है, विरोधी स्वभाव का है। कला इस बात में है कि निराला ने उसके विरोधी स्वभाव से पूरा फायदा उठाकर चारों ओर फैली हुई शान्ति का प्रसार—नदी और समुद्र की ध्वनियों के विपरीत—सिर्फ के साथ 'चुप' के संयोग से पूरी तरह व्यक्त कर दिया है।

'निवेदन' (परिमल, पृ. ३२) में निराला ने लिखा,

दाग जब मिट जाएगा
 स्वप्न ही तो राग वह कहलाएगा ?

यहाँ दाग का स्वभाव वही नहीं है जो स्वप्न और राग का है। निराला ने विरोधी स्वभाव का शब्द रखकर राग के साथ जुड़े हुए विराग की ओर संकेत किया है। दाग के संपर्क से राग की माधुरी थोड़ा विपाक्त हो गई। विवाह की परिधि से मुक्त जिस तरह के प्रेम का चित्रण वह कर रहे हैं, उसका थोड़ा विपाक्त होना स्वाभाविक भी है।

'सरोज-स्मृति' में निराला ने लिखा है :

यह लोक-रीति
 कर दूँ पूरी, गो नहीं भीति
 कुछ मुझे तोड़ते गत विचार ।

पंक्तियों में जैसी शब्दावली है, 'गो' का स्वभाव उससे उल्टा है। निराला जिस विद्रोह-भावना का चित्रण कर रहे हैं, 'गो' का अप्रत्याशित काव्य-रीति-विरोधी व्यवहार उसके उत्कर्ष में सहायक होता है।

स्वभाव की भिन्नता हिन्दी-उर्दू शब्दों में ही नहीं है, तत्सम-तद्भव अथवा हिन्दी के शब्दों में भी है। विजन वन-वल्लरी—यह एक तरह की पदावली; स्नेह-स्वप्न-मग्न—यह भी उसी तरह की दूसरी पदावली। इनके बीच में सुहाग-भरी। सुहाग वैसी प्रतिष्ठा वाला शब्द नहीं है जैसी प्रतिष्ठा वल्लरी और स्वप्न को प्राप्त है। फिर भी ठेठ हिन्दी है, बड़ा मधुर है। निराला विजन-वन की सुसंस्कृत पदावली के बीच सुहाग के प्रयोग द्वारा जुही के साथ बड़ा आत्मीय भाव स्थापित कर लेते हैं। 'जागृति में सुप्ति थी' कविता में सुहाग का ऐसा ही प्रयोग फिर हुआ है :

लाज से सुहाग का—

मान से प्रगल्भ प्रिय प्रणय निवेदन का

मन्द हास-मृदु वह

सजा जागरण जग।

शेष शब्दावली में सौन्दर्य की उदात्त भंगिमाएँ हैं, उनके बीच में लाज और सुहाग उस सौन्दर्य के सरस आत्मीय पक्ष की ओर संकेत करते हैं।

निराला ने गीत लिखा—रूखी री यह डाल वसन्त वासन्ती लेगी। रूखी निहायत रूखा शब्द है; वासन्ती वैसा ही सरस, कवित्वपूर्ण शब्द। निराला दो विरोधी स्वभाव के शब्द एक ही पंक्ति में रखकर उस परिवर्तन का चित्र खींच रहे हैं जो वसन्त के आने पर प्रकृति में सम्भव होता है।

आधुनिक भारतीय भाषाओं के अनेक कवि तत्सम शब्दावली का सहारा लेते हैं कोमलकान्त पदावली रचने के लिए या फिर उदात्त, गंभीर शैली के लिए। निराला भी इन दोनों उद्देश्यों की पूर्ति के लिए तत्सम शब्दों का व्यवहार करते हैं किन्तु इनमें दूसरा उद्देश्य ही प्रधान है, पहला गौण है ; सन् '२० से '३० तक की रचनाओं में कोमलकान्त पदावली का आग्रह कुछ अधिक है; आगे यह आग्रह क्षीण होता गया है। जो कोमल और मधुर है, उसे भी उदात्त की ओर ले जाने का प्रयत्न अधिक है। सन् '३० से पहले भी निराला जहाँ-तहाँ तत्सम शब्दों का व्यवहार कर्कश और परुष भाव-व्यंजना के लिए करते हैं जैसे लक्ष-वक्षःस्थलार्गलित द्वार। तत्सम शब्दों से निराला कई तरह की शैली रचते हैं। 'वासन्ती' में कोमल-कान्त, 'तुम और मैं' में उदात्त-गंभीर, 'विस्मृत भोर' में कोमल-गंभीर और कर्कश का नाटकीय वैपश्य।

पुलकाकुल अलि-मुकुल-विपुल हिलते तरु-पात—

यह कोमलकान्त पदावली है।

जहाँ नहीं कोई भय बाधा, कोई वादविवाद—

यह मन्द्र-गंभीर शैली है।

जहाँ हाय, केवल श्रम, केवल श्रम,

केवल श्रम, कर्म कठोर।

यह परुष और कर्कश शैली। मेरी चाहें बदल रहों नित आहों में—यह परुषता-

होन दुख का संहजभाव, इसकी शैली अलग। 'विस्मृत भोर' में निराला इस तरह के शैलीभेद से प्रकृति की छलना, मन की आकांक्षाएँ, वास्तविकता का कटु अनुभव—इन विरोधी भावों की व्यंजना करते हैं।

निराला और अन्य छायावादी कवियों में अन्तर यह है कि निराला छायावादी कविता के अभ्युदयकाल में ही कोमलकान्त पदावली को संशय की दृष्टि से देखने लगे थे। 'विस्मृत भोर' में इस पदावली पर प्रच्छन्न व्यंग्य है। क्या कहने हैं उस स्वर्णालिंकृत नवल प्रभात के जहाँ वास्तविक जीवन में अंधकार और कठोर परिश्रम है।

निराला-काव्य में तत्सम शब्दावली का प्रयोग अधिकाधिक ध्वनि और भाव के उदात्तीकरण के लिए होता है। जहाँ कोमल और मधुर भाव है, वहाँ भी प्रवृत्ति उदात्तीकरण की है :

अलस पंकज दृग अरुण-मुख
तरुण-अनुरागी—

इस तरह की पंक्तियों में। उल्लेखनीय है कि निराला ऐसी रचनाओं में गौरवपूर्ण तत्सम शब्दावली के साथ साधारण शब्दों का बड़ा ही असाधारण प्रयोग करते हैं। 'तागना' हिन्दी की सामान्य नीरस क्रिया है। निराला तरुण-अनुरागी के साथ उसे भी जमा देते हैं :

वासना की मुक्ति मुक्ता त्याग में तागी।
'नेग, नेगी' शब्द बड़े सामान्य हैं। वसन वासन्ती लेगी—इस गीत में निराला ने नेगी शब्द का व्यवहार उदात्त स्तर पर किया है :

गरलामृत शिव आशुतोष-फल
विश्व सकल नेगी।

निराला ने गंभीर भाव व्यक्त करने वाला गीत लिखा :

शत शत वर्षों का मग
हुआ पार देश का, न
हुए प्राण सार्थक जग। (गीतिका, पृ. ७६)

जग और मग से बिलकुल विरोधी स्वभाव का शब्द है रग। छायावादी कविता में ऐसे शब्दों की खपत बहुत कम है। निराला ने लिखा :

शक्तिहीन तन निश्चल,
रहित रक्त से रग-रग।

रग में जो शक्ति नहीं है, वह उसे निराला ने संदर्भ से दी है। रग का ऐसा ही प्रयोग अन्य गीत में है :

रँग देता प्रसुप्त जग के रग
गीत-जागरण मञ्जुल अमरण। (गीतिका, पृ. ४५)

रग के रंगने का एक नया मुहावरा ही निराला ने गढ़ लिया। अत्यन्त अप्रत्याशित प्रसंगों में वह इस मुहावरे का प्रयोग करते हैं। 'तुलसीदास' में—रग-रग से

रंग रे रहे जाग स्वप्नोत्पल । (वंद ८०) पुन :

प्राणों के पथ पावन,

रंगो रेणु के रंग रग । (अर्चना, पृ. १४)

हरिण-नयन हरि ने छीने हैं ।

पावन रंग रग-रग भीने है । (उप., पृ. ६०)

रग की तरह नस शब्द का प्रयोग भी उन्होंने किया है किन्तु उतनी सफलता से नहीं :
नस ने रसवशाता तोली है । (उप., पृ. ६५)

निराला का एक प्रिय शब्द भोगल है । भुगल को वह भोगल बनाकर उसी ध्वनि को उदात्त कर देते हैं । शिवाजी के पत्र में इस भोगल रूप का प्रयोग अनेक बार हुआ है :

भोगल दल विगलित बल

हो रहे है राजपूत...

भोगल-सिंहासन के—

औरंग के पैरों के

नीचे तुम रखलोगे,

काढ़ देना चाहते हो दक्षिण के प्राण—

भोगलों को तुम जीवदान ।

भोगल की ध्वनि के बल पर निराला ने उसे सर्वत्र तत्सम पदावली के समकक्ष रखा है । 'तुलसीदास' में उसका प्रयोग सबसे प्रभावशाली है :

भोगल दल बल के जलद यान,

दर्पित-पद उन्मद-नद पठान ।

यहाँ भोगल-पठान जैसे विरोधी स्वभाव के शब्दों को निराला ध्वनि की एक ही तरंग में बाँधे हुए ऊपर उठा लेते हैं ।

भुगल या भोगल से भी तत्सम-स्वभाव का अधिक विरोधी शब्द है मशाल । कहाँ अम्बुधि, भूधर, अप्रतिहत, कहाँ मशाल ! निराला ने इस शब्द के साथ जुड़ा हुआ निम्न भावबोध तराश कर अलग रख दिया है; मशाल में नया प्रकाश भर दिया है :

अप्रतिहत गरज रहा पीछे अम्बुधि विनाल;

भूधर ज्यों ध्यानमग्न; केवल जलती मशाल ।

तत्सम शब्दावली में विरोधी स्वभाव, विरोधी कुलगोत्र वाले शब्द का ऐसा सफल प्रयोग निराला में भी अन्यत्र नहीं है । इससे मिलता-जुलता प्रयोग परिमल की 'वहू' कविता में है । यहाँ भी संयोग से चित्र अंधकार में जलती हुई वस्तु का है :

जलती अंधकारमय जीवन की वह एक शमा है ।

कितना अन्तर है इस अंधकारमय जीवन और 'राम की शक्तिपूजा' की अमानिशा के अंधकार में ! उतना ही अन्तर है शमा और मशाल में, 'वहू' से लेकर 'राम की शक्तिपूजा' तक निराला की कला के विकास में ।

विरोधी स्वभाव मशाल और अम्बुधि का ही नहीं है, उगलता और अमानिशा का भी है :

है अमानिशा उगलता गगन घन अन्धकार ।

यहाँ उगलता, निशा और अन्धकार के संसर्ग से शक्तिशाली हो गया हो, ऐसी बात नहीं है। पूरी पंक्ति में उसकी भूमिका प्रमुख है। अन्धकार की सारी सक्रियता उगलता के अर्थ-प्रसार पर निर्भर है : निराला यहाँ हिन्दी क्रिया से संस्कृत-शब्दों को नई शक्ति दे रहे हैं। 'तुलसीदास' में जो सबसे जोरदार बंद है, उसमें हिन्दी क्रियाओं का यही महत्त्व है।

कल्मषोत्सार कवि के दुर्दम

चेतनोर्मियों के प्राण प्रथम

वह रुद्ध द्वार का छाया-तम तरने को—

करने को ज्ञानोद्धत प्रहार—

तोड़ने को विषम वज्र-द्वार,

उमड़े, भारत का भ्रम अपार हरने को ।

चेतना में कल्मष का नाश करने की जितनी शक्ति है वह उमड़े क्रिया ही से सार्थक होती है। बंद के पहले हिस्से में छायातम तरने का प्रयास, दूसरे हिस्से में भारत का भ्रम हरने का परिणाम—दोनों मध्यस्थित क्रिया उमड़े से सम्बद्ध है। यहाँ भी निराला हिन्दी क्रिया द्वारा तत्सम-शब्दों को नयी भावशक्ति देते हैं।

'राम की शक्तिपूजा' के प्रारम्भिक अंश में निराला ने क्रियापद हटा दिए हैं; मूर्तिविधान की सघनता के लिए कार्यों का चित्रण किया है। 'तुलसीदास' की प्रारंभिक तीन पंक्तियों में भी क्रियापद हटा दिए गए हैं। इसे अपवाद मानना चाहिए। साधारणतः निराला हिन्दी क्रियाओं द्वारा तत्सम शब्दों के परपरागत प्रयोग को निरन्तर बदलते रहते हैं। जो लोग संस्कृत शब्दावली के प्रेमी हैं, उसका अर्थ प्राचीन पद्धति से करते हैं, उन्हें निराला-काव्य में संस्कृत शब्दों का अयोग्य बहुत जगह असंस्कृत लगेगा। असंस्कृत लगने का एक कारण हिन्दी क्रियाओं द्वारा तत्सम शब्दों की अर्थवत्ता में परिवर्तन है।

राम-रावण का समर अपराजेय माना जा सकता है किन्तु वह ज्योति के पत्र में (अथवा ज्योति के पत्र पर) लिखा कैसे रह गया ? कौन लिखने आया था, काहे से लिखा था ? निराला को यह ज्योति का पत्र पढ़ने को कहाँ मिला ?

महोल्लास, आकाश सुन्दर शब्द है। उल्लास के मारे आकाश का विकल होना भी मान लिया। किन्तु उल्लास से आकाश बिधता कैसे है ? बिधना बड़ा सामान्य शब्द है। आकाश को बिधते दिखाकर कवि ने जैसे महोल्लास और आकाश का गौरव ही मिटा दिया है !

उगलता शब्द बीभत्स है। अमानिशा और गगन के साथ उसका प्रयोग अनुचित माना जायगा। दिशा का ज्ञान खो रहा है। कौन इस ज्ञान को खो रहा है ? अस्पष्ट ! राम को संशय हिला रहा है; क्रिया का प्रयोग सही है किन्तु हिलाना—

हिलाते अधर प्रवाल की तरह—कुंछ हास्य-व्यंजक क्रिया है। संदर्भ के अनुपयुक्त है। रावण-जय-भय रह-रह जग उठता है। भय कैसे जगता है? रह-रहकर उसका जगना क्या होता है? क्या बीच में सो जाता है?

हार मानना, सिहरना, लहराना, याद आना, पछाड़ खाना, टूटना, फड़कना, बुझना, लखना, हँसना आदि क्रियाएँ तत्सम शब्दों के गौरव से कहाँ तक मेल खाती है?

यदि कोई इस तरह की आपत्ति करे तो उससे यह निष्कर्ष तुरंत निकाला जा सकता है कि निराला ने संस्कृत शब्दों का प्रयोग जिस कलात्मक स्तर पर किया है, वह संस्कृत कवियों के स्तर से भिन्न है। निराला अपनी कविता के लिए नयी भाषा गढ़ते हैं, इसके लिए वह संस्कृत की शब्द-संपदा का सहारा लेते हैं किन्तु न तो उस पर पूरी तरह निर्भर रहते हैं, न ही उसका उपयोग करने में संस्कृत कवियों की अभिरुचि का अनुसरण करते हैं।

निराला की समास-रचना अद्भुत है। एक-एक समास से वह पूरे वाक्य का काम लेते हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में तीक्ष्ण-शर-विधृत-क्षिप्र-कर, वेग-प्रखर आदि पहले समर के विशेषण रूप में आते हैं, फिर समर पीछे छूट जाता है, प्रत्येक समास अपने में पूर्ण वाक्य की तरह युद्ध का खंड-चित्र प्रस्तुत करता है। भेद-कौशल-समूह में कौशल-समूह के बाद भेद को रखना अधिक व्याकरण-सम्मत होता। 'तुलसीदास' में दिङ्मंडल के साथ तमस्तूर्य कष्टकर समास है।

निराला जहाँ केवल तत्सम शब्दों को जोड़ते हैं, वहाँ एक तरह का उपद्रव है; जहाँ वह किसी हिन्दी क्रिया से तत्सम का गठबंधन कर देते हैं, वहाँ उपद्रव दूसरे ढंग का है। 'वासन्ती' कविता (परिमल, पृ. ६६) में उन्होंने वर्ष के लिए लिखा है: आया, हँसता मुख आया। हँसता के साथ मुख जोड़कर समास बनाया। यामिनी जागी में अनुरागी क्रिया से तरुण को बाँधा है: तरुण-अनुरागी। कौन तुम शुभ्र-किरण-वसना—इस गीत में एक पंक्ति है:

अनायास ही ज्योतिर्मय-मुख
स्नेह-पाश-कसना।

स्नेह-पाश के साथ कसना क्रिया जोड़कर नये ढंग की समास-रचना। बुझे तृष्णाशा विषानल—इस गीत में—ओस के धोये अनामिल पुष्प ज्यों खिल किरण-चूमे। ऊपर के उदाहरणों के अनुरूप ही चूमे क्रिया के साथ किरण को जोड़कर समास रचा गया है।

सारांश यह कि निराला-काव्य में तत्सम शब्दों का व्यवहार निरन्तर औचित्य के नियमों का उल्लंघन करता है और इस उल्लंघन से सामान्यतः किसी-न-किसी कलात्मक लक्ष्य की सिद्धि होती है।

हिन्दी में एक शब्द है मृदु। पुरानी ब्रज और अवधी कविता में इसका व्यवहार हुआ है, आधुनिक बंगला में भी। यद्यपि यह छोटा-सा शब्द है किन्तु छायावादी कवि उसके माधुर्य पर मुग्ध थे। कविता की भाषा को बोलचाल की भाषा से अलग करने के लिए वे इसका प्रचुर व्यवहार करते हैं। भाषा को कवित्वपूर्ण बनाने का यह प्रयास निराला में भी है, विशेष रूप से उन कविताओं में जो भावुकता के स्तर पर रची गई हैं। परिमल में मृदु शब्द का व्यवहार बहुत हुआ है। संज्ञा के पहले तो वह उसे रखते ही हैं, संज्ञा के बाद भी उसे रख देते हैं और समास बनाते हैं। मृदु छन्द, मृदु कंपन, मृदु उद्गार, मृदु-मर्मर, मृदु मुखड़ा के अलावा शयन-मृदु जैसे पद भी हैं। वह उसे विघेषण के साथ भी जोड़ते हैं : मृदु-मन्द, मृदु मधुर, मृदु-चञ्चल आदि। झूम झूम मृदु गरज गरज घन घोर में मृदु से वह क्रिया को प्रभावित करते हैं। बहुत जगह यह भरती का शब्द है। जहाँ छन्द के निर्वाह के लिए दो मात्राओं या दो वर्णों वाले शब्द की जरूरत हुई, निराला ने मृदु रख दिया। किन्तु कहीं-कहीं उसका बड़ा सार्थक प्रयोग भी हुआ है। 'तुलसीदास' में उन्होंने कोमल, सुखद किन्तु ह्रासमान संस्कृति का चित्रण करते हुए लिखा है :

प्राणों की छवि मृदु-मंद-स्पन्द,

लघु गति, नियमित-पद, ललित-छन्द ।

ऐसा लगता है कि कोमलकान्त पदावली के धनी छायावादी कवियों को ध्यान में रखकर उन्होंने ये पंक्तियाँ लिखी हैं। मृदु शब्द यहाँ कोमलकान्त पदावली की लघु-गति और लालित्य का प्रतीक है; उसके प्रयोग में प्रच्छन्न व्यंग्य है।

मृदु से मिलते हुए मृदुल और मञ्जुल है जिनका व्यवहार निराला तथा अन्य छायावादी कवि भाषा को कवित्वपूर्ण बनाने के लिए करते हैं। यह कोई विशुद्ध शब्द-त्रयन की समस्या नहीं है; इसका सम्बन्ध छायावादी कवियों के भावबोध से है। जहाँ वे यथार्थ से कतराते हैं, कल्पना में ऐसी दुनिया रचते हैं जो झूठे सपनों से उनका मन बहलाती है, वहाँ ऐसी शब्दावली का प्रयोग भी अधिक है। प्रथम चुम्बन, प्रथम वसंत, प्रथम प्रकाश की प्राथमिकता बंगला-हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी कवियों को बहुत आकर्षित करती रही है, निराला ने भी इस प्रथम का व्यवहार बहुत किया है। मसृण, संजल, चकित, प्रिय, अलि, सखि, मर्मर, मन्द, गन्ध, अन्ध, टलमल, कली, किसलय, पल्लव, नव, तव, विमल, नवल, मंजु, कुंज, शुचि, उन्मत्त, श्लथ, अतीत, कनक, प्रभात, स्मृति, वीणा, मुग्ध, लुब्ध, अधर, नूपुर, किरण, ज्योत्स्ना, वेदना, कम्पन, तरंग, प्राण, ज्योति, गात, स्वप्न, रश्मि, छवि, उर, मलय, पथ, शतदल आदि छायावादी कविता में बार-बार सुनाई देने वाले ऐसे शब्दों की लम्बी सूची बनाई जा सकती है। मन्द-गन्ध-अन्ध की आवृत्ति शीतल-मन्द सुगन्ध की रूढ़ि जैसी है। अलि और सखि शब्दों का व्यवहार स्त्रैण भावों का द्योतक है। अन्य शब्द

कोमलता से अत्यधिक मोह, दिवा-रवणों में डूबे रहने की प्रवृत्ति की ओर संकेत करते हैं। कलियों का खुलना, नर या नारी के शरीर का श्लथ होना, कलियों का थर-थर काँपना, रश्मि द्वारा शरीर का चूसा जाना, समीर का बहना, छवि का जागना, परिचय खोलना, जीवन भरना, जीवन को बाँधना आदि ऐसे व्यापार हैं जिनसे भाषा के व्यावहारिक स्तर पर सामान्य जन अपरिचित हैं। इन क्रियाओं के व्यवहार का उद्देश्य भी भाषा को कवित्वपूर्ण बनाना है।

छायावादी कविता की शब्दावली अपने में खराब नहीं है किन्तु यदि बार-बार एक ही तरह की भावना जगाने के लिए एक-से सन्दर्भों में उसका प्रयोग होगा तो वह अवश्य रूढ़ और अशक्त हो जायगी। निराला ने इस शब्दावली का प्रयोग परिमल और गीतिका में अधिक किया है, वाद को कम। प्रसंग बदलकर वह निर्जीव-से लगने वाले शब्दों को नई शक्ति दे सकते हैं, यह उनकी कला की विशेषता है।

पुरानी कविता में पल्लव शब्द का प्रयोग कम हुआ है किन्तु तुलसीदास ने लिखा था :

वर दन्त की पंगति कुन्दकली अधराधर पल्लव खोलन की।

निराला की ध्वनि-संरचना इस पंक्ति के मन्द्रधोप से मिलती-जुलती है। अधर-प्रवाल से अधर पल्लव अधिक सार्थक है। निराला ने पल्लव की कोमलता मिटाकर उसे झुलसे हुए पत्र का समानार्थी भी बना दिया है :

विकल डालियो से

झरने पर ही है पल्लव-प्राण। (परिमल, पृ. ३६)

अन्यत्र पल्लव-दृग, पल्लव-पर्यङ्क आदि में उन्होंने पल्लव की कोमलता का ध्यान रखा है।

एक निरर्थक-सा शब्द है—टलमल।

वृत्त पर टलमल उज्ज्वल प्राण—(परिमल, पृ. ६२)

रूप राशि में टलमल टलमल—(गीतिका, पृ. ३२)

यह ठेठ छायावादी ढंग का प्रयोग है। किन्तु 'सरोज-स्मृति' में निराला ने इसका प्रयोग उदात्त स्तर पर किया है।

उमड़ता ऊर्ध्व-को कल सलील

जल टलमल करता नील नील।

यहाँ फिर भी टलमल का सम्बन्ध सौन्दर्य से है। 'राम की शक्तिपूजा' में निराला ने उसका प्रयोग भयप्रद परिस्थिति के चित्रण में किया है :

लौटे युगदल। राक्षस पदतल पृथ्वी टलमल।

अद्भुत प्रयोग है !

प्राण और तरंग निराला के प्रिय शब्द हैं। उदात्त स्तर पर इनका प्रयोग दे मैं करूँ चरण—गीत में है :

प्राण-संघात के सिन्धु के तीर में

गिनता रहूँगा न कितने तरंग हैं।

इसी तरह गतदल का बड़ा समर्थ प्रयोग 'तुलसीदास' के आरम्भ में है; और 'सरोज-स्मृति' में—

हों भ्रष्ट शीत के से शतदल

यहाँ भी गतदल का प्रयोग मार्मिक है।

निराला के अनेक प्रिय शब्द हैं जिनका प्रयोग वह एक से अधिक बार करते हैं। देखना यह चाहिए कि इनका प्रयोग सबसे कलापूर्ण कहाँ हुआ है। ऐसा एक प्रिय शब्द है गहन। 'जुही की कली' में मलयानिल उपवन-सर-सरित के साथ गहन-गिरि-कानन भी पार करता है। गहन शब्द से रास्ते की कठिनाइयों की ओर हल्का-सा इशारा है। 'वासन्ती' में जिन घाराओं से निराला ने भाषाओं की तुलना की है, वे गहन विपिन में गिरितट काटती हैं। परिमल की पहली कविता में गहन अधिकार से सम्बद्ध है: तम-गहन-जीवन घेर। 'गीतिका' में एक जगह नारी और कली के लिए लिखा है:

यह जैसी वैसी ही निर्जन

नभ में गहन गड़ी। (पृ. ४)

निर्जन वन और शून्य आकाश से गहन का संसर्ग यहाँ भी है। 'राम की शक्तिपूजा' में निराला ने गहन भाव की चर्चा की है। अणिमा के गीत में इसका सबसे सफल प्रयोग है: गहन है यह अंध कारा। अंधकार से गहन का सम्बन्ध छूटा नहीं है किन्तु यह अँधेरा वन और आकाश का नहीं, समाज का है।

ऐसे ही राग शब्द उन्हें प्रिय है।

दाग जब मिट जाएगा

स्वप्न ही तो राग वह कहलाएगा ? (परिमल, पृ. ३२)

प्रेम का राग सपना हो जायगा। राग शब्द की ध्वनि खुली हुई है, अर्थ मुँदा हुआ है।

राग-अमर ! अँवर में भर निज रोर। (उप., पृ. १४८)

राग पर बलाघात; ध्वनि और अर्थ दोनों मुखर हैं:

व्योम और जगती के राग उदार ! (उप., पृ. १५५)

राग-अमर की तुलना में बलाघात हल्का है। यह राग अधिक कोमल है:

जननि, दुख-हरण पद-राग-रञ्जित मरण।

यह दूसरा राग है किन्तु जैसी गहराई इस राग में है, वैसी वादल-राग में भी नहीं।

कमल के पर्यायवाची शतदल, उत्पल, पंकज आदि अनेक शब्दों का प्रयोग निराला ने किया है। 'वादलराग' (६) में पंक पर विप्लव का जल बरसाने के बाद निराला ने कमल के लिए जलज शब्द का प्रयोग किया है। उनका ध्यान पंक से अधिक जल पर है। किन्तु गीतिका में उन्हें पंक से पंकज का सम्बन्ध चमत्कारी लगा:

स्नेह से पंक-उर

हुए पंकज मधुर (पृ. १८)

स्नेह की शक्ति का प्रदर्शन पंक-उर के पंकज बनने में है। इसी तरह प्रात तव द्वार पर—इस गीत में उत्पल का प्रयोग सार्थक है : लगे जो उपल पद, हुए उत्पल ज्ञात। जो उपल थे, वही खिलकर मानो उत्पल बन गए। उत्पल और उपल की समानता निराला के मन में यह गीत लिखने से बहुत पहले से थी। सन् '२४ की 'उद्बोधन' कविता में उन्होंने इस समानता को लक्ष्य करके लिखा था :

देख सामने, बना अचल उपलो को उत्पल, धीर !

(अनामिका, पृ. ६८)

यहाँ पदयोजना में उत्पल-उपल का प्रयोग बहुत कलात्मक नहीं है। निराला इन दो शब्दों की समानता को भूलते नहीं हैं, वह समानता मन के किसी कोने में पड़ी हुई क्रमशः संवर्धित होती रहती है। प्रात तव द्वार पर के नवीन सन्दर्भ में वह पूरी शक्ति से उभर आती है।

निराला का एक प्रिय शब्द है अराल। 'सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति' के आरंभ में सौन्दर्य की उदात्त भंगिमा के चित्रण में इसका प्रयोग हुआ है :

वीक्षण अराल—

वज रहे जहाँ

जीवन का स्वर भर छंद ताल।

भय का व्यापक प्रभाव दिखाने के लिए अर्चना में इसका बड़ा सफल प्रयोग हुआ है : निविड़ विपिन पथ अराल।

एक बड़ा साधारण-सा शब्द है दिन। तत्सम होने पर भी अत्यधिक व्यवहार के कारण अप्रतिष्ठित हो गया है :

ये दुख के दिन

काटे हैं जिसने—(अर्चना, पृ. ६२)

बड़ी सादगी और ताकत है दिन में। वैसे ही—सुख का दिन डूबे डूब जाय—समर्थ प्रयोग है।

भारत प्रकाशमय है। इस अर्थ को ध्यान में रखते हुए निराला ने भारत के नभ का प्रभापूर्ण पंक्ति लिखी थी। प्राण अभीतिक, अगोचर नहीं, भौतिक शक्ति है। इसलिए लिखा :

प्राण-संघात के सिन्धु के तीर मैं

गिनता रहूँगा न कितने तरंग हैं।

निराला ने संसार सागर को शक्ति का सागर मानकर प्राण शब्द का प्रयोग किया है। 'तुलसीदास' में चेतना को वह शक्ति मानते हैं, उसकी ऊर्मियाँ देखते हैं, उन्हीं ऊर्मियों के प्राण पर लिखा है 'चेतनोर्मियों के प्राण प्रथम'। इस तरह निराला-काव्य में कुछ विशेष शब्दों के व्यवहार का कारण उनका दार्शनिक चिन्तन है। 'राम की शक्तिपूजा' में—

उद्वेल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार ।

यह वैसा ही शक्ति का सागर है जैसा गीतिका में प्राण संघात का सिन्धु ।

दलित जन पर करो करुणा ।

दीनता पर उतर आए

प्रभु, तुम्हारी शक्ति अरुणा । (अणिमा, पृ. १४)

लगता है, करुणा के साथ तुक मिलाने के लिए निराला ने अरुणा लिख दिया है किन्तु अरुणा शक्ति के कल्याणमय रूप की द्योतक है, इसलिए सार्थक है । अर्चना के आरंभ में जो देवी नयनो से करुणा बरसाती है, वह भी अरुणा है : उसकी सहज साधिका अरुणा । यहाँ भी अरुणा का प्रयोग सार्थक है ।

निराला ने जिस तरह की काव्यभाषा गढ़ी है, उसके अपने नियम हैं । कई जगह शब्द-चयन इन नियमों को तोड़ता-सा लगता है । 'सरोज-स्मृति' में ऊर्नाविश अस्वाभाविक लगता है, कविता के आरंभ की काफ़ी पंक्तियाँ प्रयास से गढ़ी हुई जान पड़ती हैं । दूष्पात, तूर्ण-चरण जैसी शब्द-योजना खटकती है । 'वनवेला' में—विश्व के प्रणय-प्रणयिनियों कर—पंक्ति में ध्वनि या अर्थ का निर्वाह निराला के सौन्दर्य-बोध के अनुरूप नहीं है । अर्चना (पृ. ६३) में वणिक की 'पणिकता' का उल्लेख अर्थ की दृष्टि से सही है, ध्वनि-विचार से नहीं ।

'तुलसीदास' में निराला ने वंशवद का प्रयोग किया है (वंद ७) । अर्चना (पृ. ६६) के एक गीत में इसी शब्द का फिर प्रयोग किया है, अन्य गीत (उप., पृ. ६१) में अवशंवद का । एक जगह आराधना (पृ. ८२) में भी इसका प्रयोग है । ध्वनि या अर्थ की दृष्टि से यह कोई बहुत सफल प्रयोग नहीं मालूम होता । आराधना में अक्षत-पद्मचय, मरणि-पाशि, समाश्वासि, अर्चना में तमस्तरिता, तपश्चरिता, ईरण आदि निराला-काव्य के शब्द संसार में अजनबी-से लगते हैं ।

निराला ने दृग शब्द का बहुत प्रयोग किया है । अलस-पंकज दृग में सफल प्रयोग है । 'राम की शक्तिपूजा' में—झक-झक झलकती बह्नि वामा के दृग त्यों-त्यों—दृग लोक-व्यवहार में असामान्य होने से देवी के संदर्भ में सार्थक है । खिच गए दृगों में सीता के राममय नयन—दृग राम के है, नयन सीता के । शक्ति और कोमलता का वैपम्य है । किन्तु दृगों की कलियाँ नवल खुलीं, यहाँ दृग अशक्त है । दृग-दृग को रंजित कर—(गीतिका, पृ. ८१) प्रयोग रूढ़ है, भाषा को कवित्वपूर्ण बनाने के लिए है । अंतिम पंक्ति में उसकी आवृत्ति—दृग-दृग की बँधो सुछवि—अनपेक्षित है । इसी गीत में दिक्कुमारिका-पिक-रव ध्वनि-विचार से सार्थक नहीं है । निराला पिक शब्द का प्रयोग भी अकसर करते हैं । पिक-ध्वनि उन्होंने पुस्तकों में पढी है, कोयल के बोल वागों में सुने है । मधुप और भौरे में भी ऐसा ही अन्तर है ।

मधुप-निकर कलरव भर,

गीति-मुखर पिक-प्रिय-स्वर—(गीतिका, पृ. ७)

इससे तुलनीय है :

और

फूटे हैं आमों में वीर,
भीर वन वन टूटे हैं । (उप., पृ. ३३)

जहाँ यथार्थ बोध में गहराई है, वहाँ पिक और मधुप छूट जाते हैं ।

निराला कई जगह चित्रण में कमजोरी आने पर संस्कृत पदावली से भाषा के स्तर को उठाकर उस कमजोरी को छिपा लेना चाहते हैं । 'तुलसीदास' में राजापुर का वर्णन करना है; उसमें कोई ऐसी भव्यता नहीं जिससे वर्णन को थोप कविता के उदात्त स्तर तक ला सकें । उन्होंने पहले यमुनातट के अन्य श्रेष्ठ नगरों का उल्लेख किया—उन्हें 'समृद्धि की दूर प्रसर माया में' स्थित बताया । इनमें राजापुर को गिनाकर उसे पूर्ण, कुशल, व्यवसाय प्रचुर कहा, लेकिन इतना काफी नहीं था । उन्होंने अंतिम पंक्ति जोड़ी :

ज्योतिश्चुम्बिनी कलश-मधु-उर छाया में ।

यहाँ 'श' में जरूरत से ज्यादा मिठास है । दोष तत्सम पदावली में ही नहीं है, निराला कण्टकल्पना से अर्थ-गाम्भीर्य की कमी पूरी कर रहे हैं ।

तुलसीदास के युवाकालीन जीवन का वर्णन करना है । निराला ने कमल से उपमा दी; भाषा को खूब रंगा ।

जल की शोभा का-सा उत्पल

सौरभोत्कलित अंबर तल, स्थल-स्थल, दिक्-दिक् ।

सौरभोत्कलित में कोई गरिमा नहीं है । जो उपल उत्पल वने थे, उनके आगे यह उत्पल तुच्छ है । दिक्-दिक्, दिक्कुमारि का पिकरच की तरह, परेधान करने वाला है ।

तुलसीदास ने जब रत्नावली के चले जाने पर सूना घर देखा, तब निराला के लिए फिर कठिनाई पैदा हुई । उन्होंने कमल वाली उपमा याद की :

अपहृत श्री, मुख-स्नेह का सद्म,

निःमुरभि, हंत, हेमन्त-पदम् !

नैतिक-नीरम, निष्प्रीति छद्म ज्यों, पाते ।

शब्दों की ध्वनि से घर की स्थिति व्यंजित नहीं होती । सद्म को पद्म कहने से यथार्थ बोध का कोई विशेष परिचय नहीं मिलता । उसके साथ छद्म वाला वाक्यांश जोड़कर निराला शब्दों की मितव्ययिता के बदले उनकी अतिव्ययता का परिचय देते हैं । जहाँ तत्सम शब्दों का प्रयोग ध्वनि और अर्थ की दृष्टि से वांछनीय है, जहाँ निराला थोड़े से शब्दों में विराट् चित्र प्रस्तुत करते हैं, वहाँ उनके काव्य का कलात्मक स्तर ऊँचा है ।

शत शत अवदों का सांध्यकाल

यह आकुञ्चित-भ्रू-कुटिल भाल

छाया अंबर पर जलद जाल ज्यों दुस्तर ।

यहाँ भावशक्ति है, सजीव मूर्तिविधान है, वैसा ही उदात्त ध्वनि-सौन्दर्य है, शब्द-योजना सार्थक है। भारत पर शताब्दियों से जो सांस्कृतिक संकट छाया हुआ था, उसकी व्यंजना थोड़े से शब्दों में विराट् चित्र खींचकर निराला ने की है।

तत्सम शब्दों को पहचानना काफी नहीं है। देखना यह चाहिए; कहाँ उनका प्रयोग सफल हुआ है, कहाँ असफल। इसके लिए शब्द-योजना के साथ निराला की भावशक्ति, यथार्थ बोध, चित्रण क्षमता आदि पर भी ध्यान देना चाहिए।

मौलिक शब्द-योजना

निराला का एक प्रिय शब्द है हेर। ठेठ हिन्दी की क्रिया है, तत्सम-प्रधान शब्दावली के स्वभाव के विपरीत है। 'जुही की कली' में हेर प्यारे को सेज पास। यामिनी जागी में—हेर उर-पट, फेर मुख के बाल।

नयनों में हेर प्रिये,

मुझे तुमने ये वचन दिये। (गीतिका, पृ. ५)

ब्रजभाषा काव्य में हेर के साथ जो अनेक मधुर स्मृतियाँ जुड़ी हुई हैं, निराला आधुनिक कविता में उस क्रिया के प्रयोग द्वारा उन्हें जगाते हैं। शब्द की ध्वनि, उसके कोशगत अर्थ के अलावा निराला इस बात पर ध्यान देते हैं कि वह किस वातावरण से जुड़ा हुआ है, इसके व्यवहार से किस तरह के भाव पाठक के मन में जगेंगे। ब्रजभाषा काव्य में, जनपदीय लोकगीतों में अनेक शब्दों का अपना संसर्ग-बोध है। निराला शब्द-चयन में इस संसर्ग-बोध का ध्यान रखते हैं। ऐसा ही शब्द है सेज, शय्या के संसर्ग-बोध से भिन्न। हेर प्यारे को सेज पास—यहाँ सेज में ऐसा भाव-सौन्दर्य है जैसा मृदु-शयन से उत्पन्न करना असम्भव है। निशा के उर की खुली कली—इस गीत में निराला ने शैया शब्द का प्रयोग किया है—मूँद पलक प्रिय की शय्या पर। निशा को नायिका बनाकर आत्मीयता का वह भाव पैदा नहीं किया जो 'जुही की कली' में है। नयनों के डोरे लाल में गीत की धुन, सारी शब्द-योजना जैसा वातावरण पैदा करती है, उसमें सेज का प्रयोग और भी सार्थक है : जागी रात सेज प्रिय पति संग रति सनेह-रंग घोली।

हेर और सेज के साथ पट। हेर उर-पट, फेर मुख के बाल। पट—ब्रजभाषा काव्य का परिचित शब्द, संसर्ग-बोध से श्रृंगार के कोमल भाव जगाने वाला। होली-गीत में सेज की तरह इसका भी सार्थक प्रयोग—उठी सेंभाल बाल, मुख लट, पट, दीप बुझा हँस बोली।

छायावादी कविता में प्रिय का व्यवहार अधिक है, प्यारे का कम। प्रिय छोटा-सा शब्द है, मृदु और उर की तरह जगह भरने के काम आता है, कवित्वपूर्ण भी है। प्यारे बोलचाल का घिसा हुआ, अतिपरिचित शब्द है जिसमें स्नेह से अधिक हास्य का भाव निहित है। किन्तु 'जुही की कली' में निराला ने लिखा—हेर प्यारे को सेज पास। ऐसे ही जागो फिर एक बार (१) में प्यारे जगाते हुए हारे सब तारे तुम्हें। निराला का प्रिय शब्द है—मग। वह मार्ग का प्रयोग भी करते हैं : मार्ग के रोध विश्वास से भिन्न हों (गीतिका, पृ. ६७)। उदात्त स्तर पर रास्ते की कठिनाइयाँ दिखाने के लिए मार्ग का व्यवहार हुआ है। कोमल भावों की व्यञ्जना के लिए निराला मग का प्रयोग करते हैं।

अलस पग, मग मे ठगी-सी रह गई—(परिमल, पृ. ३७)

पूरी पंक्ति की शब्द-योजना ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुकूल है। तुलसीदास रत्नावली के ध्यान में डूबे हुए ससुराल जा रहे हैं। निराला ने कोमल भाव-संदर्भ में मग का प्रयोग किया है : मग में प्रिय कुहरित डाल डाल।

आधुनिक हिन्दी कविता में स्नेह ने सनेह को खदेड़ दिया है। निराला ने होली वाले गीत में रति सनेह रँग घोली लिखकर सनेह का चमत्कारी प्रयोग किया है। मेघ और मेह में मेघ को अधिक कवित्वपूर्ण माना जाता है। निराला ने मेघ का प्रयोग किया है, मेह का भी : मधुर स्नेह के मेह प्रखरतर (गीतिका, पृ. ३१)। बोलचाल के शब्दों में जहाँ दूसरे कवि को भावशक्ति का अभाव दिखाई देता है, वहाँ निराला उनका व्यवहार संदर्भ-विशेष में इस ढंग से करते हैं कि उनका बोलचाल वाला हल्कापन दूर हो जाता है और मूर्तिविधान या भाव को उभार देते हैं। बाल कवित्वहीन है, कविता का शब्द है केश जैसे मेघ के घनकेश। किन्तु निराला शृंगार की कोमल या उदात्त अभिव्यञ्जना में इस घटिया शब्द का बढ़िया प्रयोग करते हैं।

उठी सँभाल वाल, मुख-लट, पट, दीप बुझा हँस बोली।

यह शृंगार भाव की कोमल व्यञ्जना हुई।

हेर उर-पट, फेर मुख के बाल—

यह शृंगार की उदात्त अभिव्यञ्जना है।

मग की तरह पग हिन्दी कविता का परिचित कोमल शब्द है। किन्तु निराला उसका प्रयोग सौन्दर्य के उदात्त चित्रण के लिए करते हैं : रँग गई पग-पग घन्य घरा। साधो मग डगमग पग (अर्चना, पृ. १४)—यहाँ पग और मग दोनों शब्दों का व्यवहार उदात्त स्तर पर हुआ है। ठौर हिन्दी का ठेठ शब्द है। 'तुलसीदास' में निराला ने इसका प्रयोग उदात्त भाव-संदर्भ में किया है :

वह रंक; यहाँ जो हुआ भूप, निश्चय रे !

चाहिए उसे और भी और

फिर साधारण को कहाँ ठौर ? (वंद ३४)

अपने ठेठ कोमल ठाठ में इसका प्रयोग होली-गीत में है :

होली मची ठीर-ठीर

सभी बन्धन छूटे हैं ।

निराला अपनी कविता में ऐसे बहुत से शब्दों का प्रयोग करते हैं जो उनकी कविता से अलग करके देखे जायें तो अनुपयोगी लगेंगे, छायावादी कवियों का ध्यान उनकी तरफ़ कम जाता है, किन्तु निराला साहस और चतुराई से उनका कलात्मक प्रयोग करते हैं । मरजाद का व्यवहार जनपदीय बोलियों में खूब होता है, परिष्कृत हिन्दी में बहुत कम । निराला ने शिवाजी के पत्र में लिखा :

लाज जो उतारता है

मरजाद वालों की ।

गिनती और गणना में दूसरा शब्द कवित्वपूर्ण माना जायगा । निराला ने गिनती के आधार पर शब्द गढ़ा—अनगिनित । गीत में उसका बड़ा समर्थ प्रयोग किया : अनगिनित आ गए शरण में जन जननि । अवधी की मिठास है अनगिनित में जो अगणित या परिगणित में नहीं आ सकती । हिंडोर निराला का प्रिय शब्द है, लोकजीवन की सरस स्मृतियाँ जगाने वाला । नील डोर का हिंडोर चढ़ी-पैंग रहता (गीतिका, पृ. १०१) । 'जुही की कली' में जहाँ ध्वनि बल खाती हुई ऊपर उठती है, निराला ने हिंडोर का हिंडोल रूप लिया है : डोल उठी वल्लरी की लड़ी जैसे हिंडोल । डोलना क्रिया का प्रयोग निराला ने वल्लरी के अलावा हवा के लिए भी किया है—प्रातः पवन प्रिय डोली (गीतिका, पृ. ४४) । लड़ी के डोलने में कोमलता है; डाल में निरा रूखापन । निराला उसके साथ रूखी विशेषण जोड़कर उसके ध्वनि-अर्थ को और पुष्ट कर देते हैं—रूखी रो यह डाल वसन वासन्ती लेगी ।

छायावादी कविता के लिए अनचीह्ना-सा शब्द है गली । भिन्न संदर्भों में अनेक प्रकार के मूर्तिविधान के लिए निराला इस शब्द का प्रयोग करते हैं ।

आँखे अलियों-सी

किस मधु की गलियों में फँसी । (परिमल, पृ. १७०)

लोकगीतों में जिन कुञ्जगलियों का स्मरण किया जाता है, उनसे मिलती-जुलती हैं ये मधु की गलियाँ ।

एक गीत में कुञ्ज और गली बहुत पास-पास है यद्यपि उपर्युक्त मधु की गलियों की सरसता यहाँ नहीं है :

मंद-पद आ वंद कुञ्ज उर की गली । (गीतिका, पृ. १०४)

मधु की गलियों वाला चमत्कार अंतिम चरण के एक गीत में है :

पारस, मदन हिलोर न दे तन...

अलियों, जूही की कलियों की

मधु की गलियों नूपुर वाजे । (गीतगुंज, पृ. ३०)

परिमल की प्रतिध्वनि ही नहीं है, मूलध्वनि और सँवर गई है । गन्ध शब्दमय है, मधु की गलियों में नूपुर बज उठे हैं । अद्भुत सांकेतिक व्यञ्जना है ।

गलियों का भदेसपन लिए हुए किन्तु मधु की जगह वेदना में डूबा हुआ शब्द

है—ठग ।

साधो मग डगमग पग...

हुए चपल छल कर ठग । (अर्चना, पृ. १४)

यह गीत उन्होंने इलाहाबाद में लिखा था । ठगों के सामने आत्म-समर्पण के भाव से लिखा—ठग को जग-जीवन दान करो । (उप., पृ. ४४) फिर अकेले ठग को काफी न समझकर ठाकुर जोड़ा :

हाथ जो पाथेय थे, ठग ठाकुरों ने रात लूटे । (उप., पृ. ५६)

पुनश्च :

ठग ठगकर मन को, लूट गए धन को । (उप., पृ. ६०)

बेरोक शब्द व्यवहार में आता है; निराला ने नया शब्द गढ़ा अरोक । आलोक और शोक से तुक मिलाते हुए लिखा : देखता में अरोक मन रोक (गीतिका, पृ. ८३) । अरोक से अधिक स्वाभाविक है अनबोली अनगिनित की तरह अन जोड़कर निराला ने अनबोली बनाया—अघर-दशन अनबोली (उप., पृ. ४४) । इसी गीत में ठठोली शब्द से निराला ने शृंगार रस की निष्पत्ति की है, शृंगार और हास्य का आन्तरिक सम्बन्ध भी दिखा दिया ।

निराला संवोधन-चिह्न के रूप में हे, रे का प्रयोग करते हैं । हे का प्रयोग परम्परागत है, रे का प्रयोग छायावादी कविता की नई रूढ़ि बन गया । निराला का मौलिक प्रयोग है ऐ का । ऐ निर्वन्ध अन्धतम अगम अनर्गल बादल—यहाँ वक्तृता को प्रभावशाली बनाने के लिए । किंतु एक गीत में उन्होंने इसका अनोखा प्रयोग किया है :

ज्ञान गया रे हमारा,

तुम्हारा मान गया था । (अर्चना, पृ. २२)

आश्चर्य का भाव दिखाने के लिए जैसे किसान बातचीत में ऐ का प्रयोग करते हैं, कुछ वैसा ही ऐ का प्रयोग यहाँ है ।

सकेलना अवधी-ब्रजभाषा की सामान्य क्रिया है, पुरानी हिंदी में इसका व्यवहार काफी हुआ है, आधुनिक हिंदी में वह 'मतलक' है । निराला ने 'सरोज-स्मृति' में कुलीन जनों के गौरव पर व्यंग्य करते हुए लिखा,

चमरौधे जूते से सकेल

निकले ।

चमरौधो को तेल पिलाया गया है; उनसे निकाले हुए पैरो की गन्ध का वर्णन है । उनसे क्रिया आधुनिक हिंदी में अदृश्य हो गई है । निराला ने इसका उद्धार किया : किरण-मुखर मुख उनसे (अर्चना, पृ. ६६) । यहाँ प्रयोग बहुत सफल नहीं है । पहले तीन शब्द उनसे की प्रकृति के विरोधी हैं । किंतु उनसे आँखों में श्याम घटा—(गीतगुंज, पृ. ५१) यहाँ उनसे का टकसाली प्रयोग हुआ है, ब्रजभाषा काव्य-परम्परा के एकदम अनुकूल । अनियारे का प्रयोग भी आधुनिक हिंदी में दुर्लभ है । अनियारे दृग चपल उपान्तों (उप., पृ. ४४), बाद के तीनों शब्द अनियारे से मेल

नहीं खाते, न उनके व्यवहार में किसी तरह का नॉटकीय वैपश्य है। 'अर्चना' के एक अन्य गीत में अनियारे दृग इसी के सम पर है (पृ. १०२)। इससे रतनारे का प्रयोज अधिक सफल है :

उद्दीपन, सन्दीपन

सुनयन रतनारे हैं। (अर्चना, पृ. ४६)

चरण गहे थे मौन रहे थे (उप., पृ. ६७)

यहाँ गहे में भक्ति-काव्य की सारी परम्परा ध्वनित है।

दुरित दूर करो नाथ,

अशरण हूँ गहो हाथ। (उप., पृ. ६)

यहाँ नाथ और अशरण के संसर्ग से गहो का भाव और भी खुल गया है। कौन गुमान करो जिन्दगी का (उप., पृ. ६६) — यह पंक्ति उस जमाने की याद दिलाती है जब सूफियो और सन्तो के काव्य में 'देशी'-विदेशी' शब्दों का भेद न था। कविता में वही शब्द आते थे जो लोकभाषा में घुल-मिल गए थे।

खेल सिखी अँखियाँ — (गीतगुंज, पृ. ४६); अँखियाँ हरि दरसन की प्यासी — उस परम्परा का निर्वाह करते हुए अँखियाँ। और भी—

सोई अँखियाँ

तुम्हें खोज कर बाहर,

हारी सखियाँ। (अर्चना, पृ. १५)

निराला के अंतिम दौर की रचनाओं में ब्रजभाषा की शब्दावली का प्रभाव अधिक है किंतु इस तरह के प्रयोग उनके लिए नए नहीं हैं। परिमल की 'स्मृति' कविता में उन्होंने लिखा था, विजन-मन-मुदित सहेलरियाँ। निराला सगाई शब्द का विचित्र प्रयोग करते हैं, कबीर की तरह जीव और ब्रह्म के सम्बन्ध को लेकर :

रहे तुम्हारी एक सगाई

इसीलिए कुल ताप सहे थे। (अर्चना, पृ. ६७)

तुमसे सम्बन्ध बना रहे, इसलिए सारे दुख सहे थे। सगाई शब्द में ज्यादा जान नहीं है।

ऐसी तलवार चली कुनवा जूझा,

बन आई वह कि दूर हुई सगाई। (उप., पृ. २०)

पहली पंक्ति जोरदार है किंतु सगाई के दूर होने में व्यंजना कमजोर है।

पारस, मदन हिलोर न दे तन,

वरसे भूम-भूम कर सावन (गीतगुंज, पृ. ३०)

पारस का प्रयोग भी यहाँ विचित्र है किंतु सगाई की अपेक्षा अधिक सफल। पारस को छूने से लोहा भी सोना हो जाता है, ऐसा लोगों का विश्वास रहा है। सावन की हवा लगने से शरीर को जो सुख मिला है अथवा मदन-हिलोर उठने से जो सुख की आकांक्षा जगी है, उसे निराला पारस के द्वारा प्रकट करते हैं। पारस गात, मधुर रस वरसे (सान्ध्य काकली, पृ. ५८) में पारस को गात से जोड़कर उन्होंने उसके प्रच्छन्न भाव

को स्पष्ट कर दिया है। पारसगात के संपर्क से रस की वर्षा होती है, उस संदर्भ में पारस का व्यवहार देखने से समझ में आयेगा, पारस से भदन-हिलोर का क्या सम्बन्ध है।

अरघान की फैल—(आराधना, पृ. ७) गंध की तीव्रता दिखाने के लिए निराला ने जनपदीय शब्द अरघान का सुन्दर प्रयोग किया है।

सगाई, पारस, अरघान जैसे शब्द कविता में खप जाते हैं। वे तद्भव या देशज होने से भले ही उतने प्रतिष्ठित न हों जितने कुछ तत्सम हैं, फिर भी ज्यादा पाठक सरस रचनाओं में जैसी शब्दावली चाहते हैं, उसमें वे खप जाते हैं। उनके विपरीत ऐसे बहुत से शब्द हैं जो व्यवहार में तो आते हैं किंतु जिन्हें कविता में खपाना बहुत मुश्किल है। मधुर पदावली में तो वे खपते ही नहीं, जहाँ कर्कश प्रभाव उत्पन्न करना हो, वहाँ भी उन्हें जमाने में कठिनाई होगी।

कण्टक, कदंम, भयश्रम-निर्मम कितने-शूल—('स्वागत', परिमल, पृ. १०४) यह पंक्ति कर्कशता का भाव उत्पन्न करने के लिए लिखी गई है और लोग मान भी लेंगे कि कवि अपने उद्देश्य में सफल हुआ है। किंतु कण्टक-कदंम की जगह यदि कवि कँकरीली राह लिखे तो शायद इसमें कुछ पाठकों को केवल नीरमता दिखाई दे। निराला ने लिखा : कँकरीली राहें न कटेंगी (अर्चना, पृ. ८५)। वह पय अराल लिखते हैं, कँकरीली राहें भी। दोनों जगह भाषा की शक्ति अलग-अलग तरह से प्रकट होती है।

एक गीत वह बड़े गम्भीर भाव से शुरू करते हैं :

जननि, मोह की रजनी

पार कर गई अबनी (अर्चना, पृ. ८१)

तीन पंक्तियों में तोरण, मंगल, जनगण के बाद वह महिलाओं की चर्चा करते हैं। ये महिलाएँ बनी-ठनी हैं, स्वभावतः वे साड़ी पहने हैं :

साड़ी के बिले मोर

रेशम के हिले छोर।

साड़ी का प्रयोग इस तरह के गीत में अप्रत्याशित है किंतु सार्थक है। मोह की रजनी कितनी काली है, यह बनी-ठनी महिलाओं की साड़ी में खिले हुए मोर देखकर मालूम होता है। जब साड़ी की चमक-दमक खत्म हुई, बेल-बूटे मिट गए, तब मोह-रजनी भी बीत गई।

ऐसे निष्काम हुई काया,

जैसे कोई साड़ी झीनी। (आरा., पृ. ८३)

यह आदर्श है जो जीवन में प्राप्त नहीं होता। मन अधिकतर उस साड़ी के ध्यान में रहता है जो चमकती ही नहीं, महकती भी है।

महकी साड़ी

जैसी फुलवाड़ी। (उप., पृ. ७५)

फुलवाड़ी साड़ी-जैसी महकी। महकना साड़ी के लिए मानो अधिक स्वाभाविक हो,

इसलिए निराला फुलवाड़ी की तुलना साड़ी से कर रहे हैं। उन्हें मुख्यतः फुलवाड़ी का वर्णन करना है, साड़ी का नहीं, यह आगे स्पष्ट हो जाता है,

कद्दू, कुहंडे फैले,
खरबूजे मटमैले—

ये सब फुलवाड़ी में हैं, साड़ी से ढके हुए शरीर में नहीं। निराला ने खेड़े, पेड़े, मसका, धसका, आटे, घाटे, भाटे, पटा, सटा, बटा, जोड़ा, कोड़ा, फोड़ा, बदला, गंदला जैसे शब्दों का प्रयोग अर्चना-आराधना के गीतों में किया है। प्रयोग कहीं सफल है कहीं असफल किन्तु उससे यह अवश्य सिद्ध होता है कि मधुर पदावली से निराला 'का मन कभी-कभी ऊब उठता था।

आरम्भ से ही उनमें यह प्रवृत्ति रही है कि जो शब्द परिष्कृत हिंदी के लिए निषिद्ध हैं उनका व्यवहार भी करें। इनमें बहुत से शब्द उर्दू के हैं जिन्हें लोग बोलते तो हैं किन्तु लिखते कम हैं, विशेष रूप से कविता में। तब से यह नौबत आई है (परिमल, पृ. १३२), उसकी फुलवाड़ी का फूल जो माला भर में आला है (उप., पृ. ११६), अगर तुझे जाना था (उप., पृ. ११८); दगा दिया तूने ज्यों (उप., पृ. २३०) इस तरह के प्रयोग निराला की पहले दौर की रचनाओं में हैं। सिर्फ, रग, नस जैसे शब्दों के प्रयोग का उल्लेख पहले हो चुका है। 'तुलसीदास' में एक जगह उन्होंने और-और के साथ तौर की तुक मिलाई है।

फिर साधारण को कहाँ ठौर ?

जीवन के, जग के, यही तौर हैं जग के। (बन्द ३४)

निराला बोलचाल की स्वाभाविकता दिखाने के लिए, कहीं विवादी स्वर से मिठास में तुर्शी लाने के लिए, कहीं उदात्त स्तर पर ध्वनि-सौन्दर्य को बढ़ाने के लिए उर्दू शब्दों का व्यवहार करते हैं। उन्होंने मधुर भाववाली गजलों के लिए और 'कुकुर-मुत्ता' जैसी व्यंग्य-रचनाओं के लिए उर्दू शब्दों का व्यवहार किया है। असंस्कृत जनो का चित्रण करते हुए केवल हास्य-विनोद के लिए उन्होंने उर्दू शब्दों का व्यवहार किया हो, ऐसी बात नहीं है। उर्दू में शब्दों के व्यवहार-सम्बन्धी औचित्य के नियम हिन्दी से बहुत बड़े हैं। निराला इनका निवाह कम कर पाते हैं, उन्हें तोड़ते ज्यादा हैं—कभी जानकर, कभी अनजान में।

क्या छोरों पर कला की साड़ी के, लगाये हंस,

हस्ती को गुल हजार दिए जा रहा हूँ मैं। (बेला, पृ. ६३)

दूसरी पंक्ति उर्दू के रंग में है, मान लीजिए; लेकिन कला की साड़ी के छोरों पर हंस देखना निराला की खास कारीगरी है। क्या भाव, क्या भापा—गजल-सम्बन्धी औचित्य के सारे नियम यहाँ टूट गए हैं। जहाँ वह हँसते हैं, व्यंग्य करते हैं, वहाँ भी उनका अपना अन्दाज है और वह उर्दू का अन्दाज नहीं है।

मैंने कला की पाटी ली है शेर के लिए

दुनियाँ के गोलन्दाजों को देखा दहल गया। (उप., पृ. ६१)

शायद ही किसी उर्दू कवि ने गजल में गोलन्दाज जैसा वज्रनी शब्द इस्तेमाल किया हो।

‘कुकुरमुत्ता’ में मृदुल गंध, हवा चलती मन्द मन्द, साधारणों से रहा न्यारा, दिशा, सुदर्शन चक्र, वक्र, वेड़ा, कंड़ा, लल्लू-लल्ला, अधन्ना-न्यवन्ना, दर्शनशास्त्र, ब्रह्मावर्त, सरसता, लेखकों, मन्द, ध्वनि क्षीणा, जीवन, शासक आदि शब्द उर्दू के औचित्य-नियमों को बार-बार तोड़ते हैं, मुहावरों में जहाँ उर्दू-प्रेमी गलतियाँ निकालेंगे, वह अलग। उर्दू-प्रेमी इस बात से सन्तोष कर सकते हैं कि निराला ने उर्दू के ही नहीं, भाषा-सम्बन्धी औचित्य के प्रायः सभी नियमों को तोड़ा है। निराला ने तत्सम वर्ण से भिन्न शब्दावली के व्यवहार के ये कुछ नमूने हैं।

नियम-भंग

अनेक पंक्तियों में संस्कृत की उच्चारण-पद्धति से निराला हिंदी की प्रकृति का उल्लंघन करते हैं। जैसे लिखा पद-प्रहार; पढ़ा—पदप्-प्रहार।

पद-पद पर सदियों के पद-प्रहार (‘कण’, परिमल, पृ. १४६); यह प्रवृत्ति उनमें आरम्भ से है। ‘अधिवास’ में उन्होंने लिखा था : करुण स्वर का जब तक मुझमें रहता है आवेश ? यहाँ करुण स्वर को पढ़ेंगे—करुणस् स्वर। ‘प्रगल्भ प्रेम’ में उन्होंने ‘विरह’ के आगे ‘व्यथित’ आने पर विरह के ह को दो मात्राकाल में पढ़ा : मौन छोड़ता हुआ हृदय पर विरह (व) व्यथित प्रभाव (अनामिका, पृ. ३६)। गीतिका में एक जगह नयन के साथ च्युत जोड़कर निराला ने नयन के अंतिम वर्ण को दीर्घ कर दिया है : चुम्बित मधुर-ज्योति-नयन-च्युत (पृ. ४५)। नयनच-च्युत हिंदी उच्चारण के सर्वथा विपरीत है। नयन की तरह ताप के साथ क्षर जोड़कर पढ़ा—तापक् क्षर। ‘तुलसीदास’ में : उर की उर में ज्यों तापक्षर। (बंद ७७)

इस उच्चारण-वैचित्र्य का कारण पांडित्य-प्रदर्शन उतना नहीं जितना छंद-निर्वाह के लिए कुछ मात्राकाल बढ़ाना है। पंक्ति में खाली जगह भरने के लिए जैसे निराला मृदु का उपयोग करते हैं, वैसे ही संयुक्ताक्षर सामने होने पर उससे पहले के वर्ण को दीर्घ पढ़ने की इस पद्धति का। सौभाग्य से वह हर जगह इस पद्धति का अनुसरण नहीं करते। जैसे उन्होंने लिखा : नव जीवन का अमृत-मन्त्र स्वर। (‘वसंत समीर’, परिमल, पृ. ८१) यहाँ मन्त्रस् स्वर न पढ़ेंगे क्योंकि खाली जगह भरना आवश्यक नहीं है। ‘तुलसीदास’ में निराला ने लिखा—संध्या ज्योतिः ज्यों सुविस्तार अम्बर तर। (बंद २३) वह साधारणतः ज्योति ही लिखते हैं किंतु यहाँ एक मात्रा कम पड़ रही थी, इसलिए उन्होंने ज्योति के आगे विसर्ग लगाकर वह

कमी पूरी की। वैसे वह 'प्रकाश' भी लिख सकते थे किन्तु उसकी तुलना में उन्हें ज्योति का प्रयोग अधिक प्रिय है, इसके सिवा आगे 'ज्यों' है और उससे ज्योति के ज्यों का अनुप्रास मिलता था।

प्रातः तव द्वार पर—गीत में उन्होंने माता को संबोधन-रूप में मातः लिखा है : घन्य जीवन कहाँ, मातः, प्रभात घन। यहाँ घ-भ-ज की ध्वनियों के बीच मातः रूप फवता है। स्वभावतः इस तरह के प्रयोग सबसे ज्यादा 'राम की शक्तिपूजा' में है। चतुः प्रहरः उद्गोरित-वह्नि-भीम-पर्वत-कपि-चतुः प्रहर। विसर्गों का उपयोग वैसे ही सार्थक है जैसे उपर्युक्त गीत में। ज्योतिः प्रपात स्वर्गीय,—ज्ञात छवि प्रथम स्वीय। यहाँ भी ज्योति के साथ विसर्ग सार्थक हैं, प्रपात का ध्वनि-चित्र प्रस्तुत करने में सहायक होते हैं। कर्णस्-स्वर की तरह निराला ने मन्द्रस्-स्वर रचा : श्यामा के पदतल भारघरण हर मन्द्र स्वर। इससे तुलनीय है घन, गर्जन से भर दो वन—गीत में वज्रस्-स्वरः गरजा, हे मन्द्र, वज्र स्वर। (गीतिका, पृ. ५७) निराला वज्र-स्वर को मन्द्र कहते हैं, मन्द्र ध्वनि मधुर है, वज्र ध्वनि कठोर। वज्रस्-स्वर सार्थक है, मन्द्रस् स्वर निराला के शब्द-संसार की ध्वनि-प्रकृति के प्रतिकूल। रुक गया कंठ, चमका लक्ष्मण-तेजः प्रचण्ड। तेज काफी था, 'तुलसीदास' में ज्योतिः की तरह, किंतु उससे अधिक सार्थक, तेज के साथ विसर्गों का प्रयोग है। आगे फिर लिखा है : जो तेजः पुञ्ज, सृष्टि की रक्षा का विचार। ज्योतिः प्रपात की तरह सार्थक नहीं है, फिर भी प्रयोग खप जाता है। ऐसे ही : मातः, दश भुजा, विश्वज्योतिः, मैं हूँ आश्रित। द्विप्रहरः रात्रि के साथ द्विप्रहर ठीक है किंतु नयन के साथ द्वय जोड़कर नयनद् द्वय पढ़ना नयनच् च्युत के समान अस्वाभाविक है। पूरा करता हूँ मातः देकर एक नयन। सारी पंक्ति हल्की है, उसमें मातः का प्रयोग जमता नहीं। इससे तुलना करने पर आसानी से समझ में आएगा, घन्य जीवन कहाँ मातः प्रभात घन—इस पंक्ति में वैसा ही प्रयोग ध्वनि-संदर्भ के कारण क्यों सार्थक है। 'सरोज-स्मृति' में निराला ने लिखा : सासुजी रहस्य-स्मित सुवेश। सासुजी के साथ शेष पदरचना मेल नहीं खाती, रहस्यस्-स्मित की ध्वनि-भंगिमा से प्रवाह और भी अस्वाभाविक हो जाता है।

सासुजी रहस्य-स्मित सुवेश

आई करने को वातचीत।

दूसरी पंक्ति और भी हल्की है, इस सन्दर्भ में रहस्य-स्मित अस्वाभाविक है।

'कुकुरमुत्ता' में निराला ने वीणा से ध्वनि क्षीणा की तुक मिलाई है। हिंदी में क्षीण ध्वनि लिखना उचित है किंतु निराला ने क्षीण को क्षीणा किया, वीणा से तुक मिल गई किंतु एक मात्रा कम पड़ रही थी, उसे उन्होंने ध्वनिक क्षीणा से पूरा किया। यह प्रवृत्ति वाद की रचनाओं में कम होती गई है किंतु पूरी तरह खत्म वहाँ भी नहीं हुई। 'राम की शक्तिपूजा' के 'मन्द्र स्वर' की तरह अर्चना में—गिरि के उर से मृदु-मन्द्र स्वर। (पृ. ४५) मन्द्र के साथ मृदु है। इसलिए मन्द्रस् स्वर और भी अनावश्यक है। आँखों से बरसे ज्योतिः कण—(उप., पृ. ३२) शेष

पंदावली की जैसी कोमल ध्वनि है, उसे देखते हुए ज्योतिः कण निरर्थक है।

निराला-काव्य का काफी भाग दुरूह है। दुरूहता का कारण तत्सम शब्दों का व्यवहार ही नहीं, सामान्य शब्दों का असाधारण प्रयोग भी है। जैसे उच्चारण में वह हिन्दी के नियमों का उल्लंघन करते हैं, वैसे ही शब्दों के प्रयोग में वह बहुत से नियम तोड़ डालते हैं। उच्चारण की तरह यहाँ भी नियम-भंग कलात्मक दृष्टि से कहीं सफल है, कहीं असफल।

हिन्दी में एक क्रिया है भरना। निराला ने इसका इतना अधिक प्रयोग किया है कि वह निष्क्रिय हो गई है। प्रिय स्वतंत्र-रव अमृत-मंत्र नव भारत में भर दे। सरस्वती भारत में रव और मंत्र भरेंगी। यहाँ क्रिया सार्थक है। किंतु इसी गीत में आगे—कलुष-भेद-तम हर प्रकाश भर; वीणावादिनि स्वर भरने के अलावा प्रकाश भरने का काम करती है। यहाँ क्रिया निस्तेज है। निराला को स्तर और निर्झर के साथ तुक मिलाने के लिए छोटा-सा शब्द चाहिए; भर काम आता है। ध्वनि-माधुर्य के कारण भर की अस्वाभाविकता पर ध्यान नहीं जाता। यामिनी जागी में—खुले केश अशेष गोभा भर रहे। प्रकाश और स्वर की तरह सौन्दर्य भी भरा जा रहा है। अगले गीत में—भरा हर्ष वन के मन; हर्ष भरा गया। उसी गीत में —

लता-मुकुल-हार-गन्ध भार भर

वही पवन वन्द मंद मंदतर—

गंध भार भरकर हवा चली। यहाँ भरना क्रिया का प्रयोग सार्थक नहीं है। अमरण भरण वरण गान- (गीतिका, पृ. ७) गीत भरकर वन की छवि खुली। निराला भर का प्रयोग मृदु की तरह जगह भरने के लिए कर रहे हैं। उसी गीत में फिर भर—मधुप-निकर कलरव भर। जैसे निर्झर के साथ भर की तुक पहले गीत में, वैसे ही स्वर और झर के साथ यहाँ। वह चली अब अलि, शिशिर-समीर—इस गीत में दो बार भर : प्रात-अरुण को करुण अभ्रु भर; नयनों में भर नीर। समान कर्म की आवृत्ति से भर का सौन्दर्य नष्ट हो गया है। रंग गई पग-पग घन्य धरा—इस सुन्दर गीत में निराला एक ही वद में दो बार भर का प्रयोग करते हैं।

वर्ण-गन्ध धर, मधु-मरन्द भर,

तरु-उर की अरुणिमा तरुणतर

खुली रूप-कलियों में पर भर।

अन्त्यानुप्रास ढूँढने में निराला को कितनी कठिनाई होती थी, यह भर के दुबारा प्रयोग से सिद्ध है। उन्हें समान ध्वनि वाले शब्द-खंड जोड़ने में आनन्द आता है लेकिन वे चाहते हैं कि ऐसी कोई वंदिश न हो कि यह जुड़ाई निश्चित स्थान पर हो। गीत की पंक्तियों के अन्तिम शब्द-खंड मिलने ही चाहिए, इस वंदिश से परेशानी होती है। जागो, नव-अम्बर-भर-ज्योतिस्तर वासे (गीतिका, पृ. ८१) यहाँ भर के साथ लंबा समास रचा है जो अनावश्यक है। यो अर्थ हो सकता था : हे ज्योतिस्तर-वासे, नव अम्बर को भरके जागो। किन्तु निराला के लिए समास-

रचना आवश्यक इसलिए है कि ज्योति के वस्त्रों से आकाश भर गया है, वह चित्र समास से ही सार्थक होता है। अर्थ यों होगा : नव अम्बर को भरने वाले ज्योतिस्तर वासों वाली। इस समास में निराला ने भर को व्याकरण के नियम तोड़कर खपाया है। इसी गीत में दो बार भर और :

दृग-दृग को रञ्जित कर

अञ्जन भर दो भर।

भर दो भर का मुहावरा निराला का गढ़ा हुआ है, असफल है। भारति, जय, विजय करे—इस गीत में उन्होंने भर के साथ तत्सम जोड़कर समास बनाया, फिर उसे संस्कृत के अनेक स्त्रीवाचक शब्दों की तरह दीर्घ आकारान्त किया, फिर संवोधन रूप देकर आ का ए किया : स्तव कर बहु-अर्थ-भरे ! लम्बी कसरत है, व्याकरण का ढाँचा टूट गया किंतु ध्वनि-विचार से नियम-भंग सार्थक है।

भर का जोड़ीदार शब्द है हर। अकसर वह भर के आसपास ही पाया जाता है : कलुष भेद-तम हर प्रकाश भर। मधुप-निकर कलरव भर के बाद एक पंक्ति का फासला देकर स्मर-शर हर केशर झर। कौन तम के पार में हर्ष-अलि हर स्पर्श-शर, सर। कहाँ हर और भर पूर्वकालिक क्रियाएँ हैं, कहाँ वह हाईफन द्वारा दूसरे शब्दों के साथ समासबद्ध हो गई है, गीत सुनकर यह नहीं कहा जा सकता। इसके लिए उसे लिखित रूप में देखना जरूरी है। यह कमजोरी है यद्यपि कवि तर्क कर सकता है, पूर्वकालिक क्रिया से अर्थ ज्यादा अच्छी तरह खुले तो उसी के अनुसार पाठ निश्चित करो, समास से खुले तो उसके अनुसार। होता यह है कि निराला ध्वनि-प्रवाह में पाठक या श्रोता को ऐसा वहा ले जाते हैं कि वह व्याकरण की बातों पर ध्यान देना भूल जाता है।

तर वैसा मधुर नहीं है जैसा भर या हर है। पृष्ठ-ग्रीवा-बाहु-उर पर तर रहे—(गीतिका, पृ. २), आप प्रमुच्छपा से तर गए, भवसागर पार कर गए, वैसा भाव इस तर में नहीं है। केश पीठ और सीने पर फैले हुए हैं, भवसागर को पार नहीं कर गए। 'तुलसीदास' में जहाँ निराला ने लिखा है : सन्ध्या ज्योति : ज्यों सुविस्तार अंबर तर, वहाँ तर की वैसी ही व्यंजना है जैसी यामिनी जागी मे। आराधना में लिखा : पग-पग को जग के डग तर दे (पृ. २८)। यह तर भवसागर से तरने वाला भाव लिए है। 'तुलसीदास' में इस तर का एक जगह प्रयोग और है :

वीणा वह स्वयं सुवादित स्वर

फूटी तर अमृताक्षर-निर्झर (वंद ८७)

निर्झर तरकर वह फूटी। कही भी इस तर के प्रयोग में शक्ति नहीं है; ध्वनि की दृष्टि से भी अशक्त है।

एक विचित्र प्रयोग तुलना क्रिया का है।

दृगों की कलियाँ नवल खुलीं;

रूप-इन्दु से सुधा-विन्दु लह,

रह-रह और तुली। (गीतिका, पृ. १७)

कलियाँ पहले खिली, फिर रूप-सुधा पाकर और भी तुली। आत्मविश्वास से कोई काम करने पर तुल जाना—वैसा भाव है। 'तुलसीदास' मे—जाते हो कहाँ तुले तिर्यक (वंद ३८)। निश्चयपूर्वक कहाँ चले—यह प्रश्न किया गया है। इससे मिलती-जुलती क्रिया है तोलना। काँटे पर कली तोली जा रही है—काँटे की कठोरता और कली की कोमलता का यह संयोग निराला को विशेष प्रिय है और उसे चित्रित करने के लिए वह तोलने वाली क्रिया का सहारा लेते हैं।

प्रिय-कर-कठिन-उरोज-परस कस-कसक मसक गई चोली,
 एक-वसन रह गई मन्द हँस अधर-दशन अनवोली—
 कली-सी काँटी की तोली।

पहली पंक्ति के व्यापार की परिणति है तीसरी पंक्ति में। एक व्यंग्यपूर्ण कविता में रस के छीटे देते हुए निराला ने उसी क्रिया का प्रयोग किया है :

मुहोमुह रहे,
 एक पेड़ पर दो डालो के काँटे जैसे
 अपनी-अपनी कली तोलते हुए। (नये पत्ते, पृ. २७)

कली तोलने की तरह निराला ने बल तोलने का मुहावरा गढ़ा है। अपने को तोल लो, अपनी ताकत परख लो—वैसा ही भाव बल तोलने में।

वहती इस विमल वायु मे
 वह चलने का बल तोलो। (परिमल, पृ. ३६)

निराला क्रियाएँ गढ़ते हैं, प्रचलित क्रियाओं का प्रयोग अपने ढंग से करते हैं, क्रियाओं के प्रचलित रूप को तोड़ देते हैं, क्रिया के बिना भी काम चलाते हैं। अनुकूल से अनुकूलना क्रिया बनाई है। 'वासन्ती' मे—

फिर फूलें नव वृत्तों पर
 अनुकूलें अलि अनुकूले।

'स्वीकारो', 'स्वीकारते' से बहुत पहले निराला ने अनुकूलें लिखा। कली से उन्होंने विचित्र क्रिया बनाई कलियाना अर्थात् डाल में कलियाँ आना।

जावक-जय चरणों पर छाई।

पलक-पलास डाल कलियाई। (आराधना, पृ. ४०)

कलियाई की ध्वनि में कर्कशता है, उसके अर्थ में कोमलता है। इसीलिए प्रयोग सफल नहीं है।

उर्दू को कुछ पुराने कवियों की तरह निराला कर्ता के साथ जहाँ ने लगाना चाहिए, वहाँ से उसे हटा देते हैं।

कोयले मञ्जरी की शाखो से

गाईं सुमंगल होली तुम्हारी। (गीतगुंज, पृ. २३)

यहाँ 'ने' का अभाव खटकता नहीं। एक तो कोयलें और गाईं के बीच काफी फासला है, गाईं तक पहुँचते-पहुँचते पाठक भूल जाता है, ने की भी जरूरत थी। दूसरे, मंजरी और सुमंगल की ध्वनि उसका ध्यान अपनी ओर खींचती है। तीसरे,

लोकगीत की धुन में ने का अभाव ही अच्छा लगता है, खड़ी बोली को अवधी के नज़दीक ले आता है। किन्तु कोयल कुछ क्षण कुछ गाई है—(आराधना, पृ. २२) में इन तत्त्वों का अभाव है, 'क्षण' में नागरिक भद्रता है; यहाँ 'ने' की कमी खटकती है।

निराला ने गीत लिखा :

गिरते जीवन को उठा दिया

तुमने कितना धन लुटा दिया। (अर्चना, पृ. ३८)

दोनों पंक्तियाँ बहुत साफ़ उतरतीं। इसके बाद तुक की तलाश शुरू हुई। पहले वंद के अंत में छुटा दिया से काम चलाया किन्तु अगले दो वंदों में छुटा दिया और टुटा दिया से तुक मिलाई। यहाँ क्रियाओं का रूप केवल तुकबंदी के लिए भ्रष्ट किया गया है, उससे भापा या भाव में कोई खूबसूरती नहीं आई। अन्तिम दौर की कविताओं में मानो लिखते-लिखते वह थक जाते हैं। ठीक शब्द न मिला तो जो मिला उसी को भिड़ा दिया। फिर भी इस दौर में उन्होंने क्रियाओं का प्रयोग बहुतायत से किया है और अच्छा किया है। परिमल की रचनाओं में वह क्रियाओं के बिना वाक्य नहीं रचते। सन् '३० के बाद गीतों और बहुत-सी कविताओं में वह क्रियाएँ हटाकर शैली में घनत्व पैदा करते हैं। अखिल-पल के स्रोत, जल-जग, गगन घन-घन धार—(गीतिका, पृ. १२) इस पूरी पंक्ति में क्रिया नहीं है। वह ध्यान केन्द्रित करते हैं पूरे परिवर्तन क्रम पर; स्रोत, जल और धार में जो तरलता है, वह क्रिया के अभाव की पूर्ति करती है।

आओ मधुर सरण मानसि मन—(गीतिका, पृ. ५३) इस गीत में आओ से एक बार बुलाकर क्रियाओं के प्रयोग से छुट्टी ले ली। पहले वंद में खिल शब्द क्रिया का आभास देता है : किरण चुंवि मुख अंबुज रे खिल। यह क्रिया का आभास मात्र है। यह नहीं कहना चाहते कि अम्बुज खिल जा; कहना यह चाहते हैं कि मुख पर किरणें हैं, और वह अम्बुज के समान खिला हुआ है। पूरे वंद की गठन इसी प्रकार की है।

नील वसन शतद्रु-तन-ऊर्मिल,

किरणचुम्बि मुख अम्बुज रे खिल,

अन्तस्तल मधु-गन्ध अनामिल,

उर-उर तव नव राग जागरण।

शक्ति की देवी मृत्युरूपा है। नीले वस्त्र पहने हैं; ये वस्त्र शतद्रु नदी के नील जल की तरह ऊर्मिल हैं। ऊर्मिल में क्रियाशीलता है। दूसरी पंक्ति के चुम्बि और खिल में वैसी ही क्रियाशीलता की ओर संकेत है। अन्तस्तल में अनामिल मधु-गन्ध है; क्रियाशीलता का पूर्ण अभाव है, आप चाहें तो कह सकते हैं कि गन्ध सघन होकर स्थिर हो गई है। इस सौन्दर्य की परिणति है नए राग का जागरण। निराला जिस तरह की पदयोजना कर रहे हैं, उसमें क्रियाओं का भरा-पूरा प्रयोग वाधक है। यह इस कारण नहीं कि पदावली तत्सम है, निराला अतत्सम पदावली से भी क्रियाएँ

गायब कर देते हैं, न केवल पद्य में वरन् गद्य में भी । कारण यह है कि ध्वनि-प्रवाह को नियन्त्रित किए हुए जो भाव और संवेदन वह मूर्त करते हैं, क्रियाओं के प्रयोग द्वारा, पाठक का ध्यान उनसे हटने नहीं देना चाहते । इसलिए :

पलक-पात उत्थित-जग-कारण,
स्मिति आशा-चल-जीवन-धारण,
शब्द अर्थ-भ्रम भेद-निवारण,
ध्वनि शाश्वत-समुद्र-जग-मञ्जन ।

यहाँ खेल जैसी क्रिया की छाया भी नहीं है । पात और उत्थित, स्मिति, चल, धारण, निवारण, मञ्जन में जो क्रियाशीलता स्थिर हो गई है, वह निराला के चित्र संगठन के अनुकूल है ।

‘तुलसीदास’ में निराला ने ऐसी राह निकाली है कि क्रियाओं का प्रयोग भी करते हैं और उन्हें छोड़ते भी जाते हैं । सांस्कृतिक सूर्य अस्तमित—इतना काफी है; ‘ह’ जोड़ना अनावश्यक है ।

रिपु के समक्ष जो था प्रचंड
आतप ज्यों तम पर करो हंड,
निश्चल अब वही बुन्देलखंड, आभागत ।

वाक्यांश में क्रिया का अभाव । निश्चल कहना काफी है ।

वीरों का गढ़, यह कालिंजर,
सिंहों के लिए आज पिंजर ।

यहाँ भी क्रिया के बिना काम चलाते हैं । ‘राम की शक्तिपूजा’ में इसी तरह निराला क्रियाहीन और क्रियायुक्त पदों में सन्तुलन स्थापित करते हैं :

लौटे युगदल । राक्षस-पदतल पृथ्वी टलमल,
विध महोल्लास से वार-वार आकाश विकल ।

पृथ्वी टलमल है, आकाश विकल है । पृथ्वी का काँपना, आकाश का विकल होना ‘है’ के बिना भी समझ में आ जाता है । लौटे के बाद दो जगह निराला ने क्रियाएँ छोड़ीं । राम जब कल्पना में पुष्पवाटिका के दृश्य देखते हैं तब निराला क्रियाएँ हटाकर एक के बाद एक भावचित्र खींचते जाते हैं ।

शैली की यही विशेषता भिन्न स्तर पर ‘कुकुरमुत्ता’ में है । दूसरे अंश के आरंभ में :

बाग के बाहर पड़े थे भोपड़े,
दूर से जो दिख रहे थे अघगड़े;
जगह गन्दी; रुका सड़ता हुआ पानी
मोरियों में; जिन्दगी की लन्तरानी—
बिलविलाते कीड़े; बिखरी हड्डियाँ;
सेल्हरों की, परों की थी गड्डियाँ,

कहीं मुर्गी, कहीं अंडे,

घूप खाते हुए कंडे ।

पहली दो पंक्तियों में 'थे', फिर तीन पंक्तियों में कोई क्रिया नहीं । फिर एक 'थी', उसके बाद दो पंक्तियों में क्रिया गायब । इससे सिद्ध होता है कि क्रियाहीन वाक्य या वाक्यांश लिखना निराला की तत्सम-प्रधान शैली की ही विशेषता नहीं है ।

निराला मूर्त कार्य पर दृष्टि जमाने के लिए क्रिया को हटा देते हैं, साथ ही क्रिया द्वारा भाव को मूर्त रूप भी देते हैं । उगलता गगन घन अन्धकार में उगलता क्रिया बिम्ब-निर्माण में सहायक है । झकझक झलकती बल्लि वामा के दृग त्यों-त्यों—बल्लि की सारी चमक-दमक झलकती से व्यक्त होती है । ऐसे ही 'तुलसीदास' में चेतनोर्मियों के प्रथम प्राण का उमड़ना बिंब निर्माण का मुख्य हेतु है । ये बिंब स्थिर ही नहीं, गतिशील भी हैं; गतिशीलता विशेषणों द्वारा, संज्ञाओं द्वारा व्यंजित होती है, क्रियाओं से और भी अधिक ।

किसी भी हिंदी कवि की अपेक्षा निराला जिस क्रिया से सबसे ज्यादा काम लेते हैं, वह 'रहना' है । मौन रही हार—(गीतिका, पृ. ६) हारकर मौन हो रही या मौन हो गई । निराला व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग करते हैं—हार रही । सहज जगमग नग रही निहार—(उप., पृ. ३०) यहाँ क्रिया अधूरी है; निहार रही है—व्याकरण-सम्मत प्रयोग है । 'है' का लोप हिंदी कविता में—विशेष रूप से छायावादी कविता में—सामान्य बात है ।

खुले केश अशेष शोभा भर रहे,

पृष्ठ-ग्रीवा-बाहु-उर पर तर रहे,

बादलों में घिर अपर दिनकर रहे । (उप., पृ. २)

केश शोभा भर रहे हैं, पृष्ठ से लेकर उर तक तर रहे हैं किंतु बादलों में वे दूसरा दिन नहीं कर रहे हैं, बादल तो केश है जिनमें मुख दूसरा सूर्य बना हुआ है । बादलों में घिरे हुए दूसरे दिनकर है, यह भाव निराला रहे क्रिया की सहायता से व्यक्त करते हैं । रही यह एक ठठोली—(उप., पृ. ४४) में रही बोलचाल के प्रयोग—यह एकी (एक ही) रही—के अनुरूप है । 'सरोज-स्मृति' में समझता रहा हुआ मैं देख—'देख रहा' में 'देखता रहा' का भाव है । 'राम की शक्तिपूजा' में खो रहा दिशा का ज्ञान सशक्त प्रयोग है; 'रहा' क्रिया दिशाज्ञान खोने के अनवरत क्रम की ओर संकेत करती है । लेकिन कौन किसे खो रहा था—यह पूछते ही ज्ञात होगा कि प्रयोग नियम-विरुद्ध है । अप्रतिहत गरज रहा पीछे अम्बुधि विशाल; स्थिर राघ-वेन्द्र को हिला रहा फिर-फिर संशय; एक भी, अयुत लक्ष में रहा जो दुराक्रान्त; कल लड़ने को हो रहा विकल वह बार-बार—दस पंक्तियों में पाँच बार निराला ने रहा का प्रयोग किया है । इससे पता चलता है कि वह इस क्रिया पर कितना निर्भर है । यह क्रिया बड़ी जानदार है; बार-बार प्रयोग करने पर भी वेजान नहीं होती । दिशा का ज्ञान खो रहा है, विशाल अम्बुधि गरज रहा है, राघवेन्द्र को संशय हिला रहा है, जो हृदय दुराक्रान्त रहा है, वह फिर लड़ने को विकल हो रहा

है। इन समस्त क्रियाओं में आन्तरिक संगति है, एक क्रिया दूसरी की ओर ठेलती है, परस्पर वे एक-दूसरी को संवर्धित करती हैं, राम और उनका परिवेश क्रियाओं की एक ही शृंखला में बँध जाते हैं। कविता का यह अंश जो इतना प्रभावशाली है, उसका एक कारण रहा का प्रयोग है।

शब्दों के प्रयोग में निराला की ये कुछ मौलिक विशेषताएँ हैं।

अभिनव प्रयोग

अलक, पलक और छलक—निराला के ये तीन प्रिय शब्द हैं और कभी-कभी एक साथ आते हैं यथा—अलक-पलक में छिपी छलक (गीतिका, पृ. ३१)। इनके लिंग-वचन के अनुसार निराला इनका कौन-सा रूप स्थिर करते हैं, यह व्याकरण पर नहीं, संदर्भ विशेष में कलात्मक औचित्य पर निर्भर है।

खुले अलक, मुंद गये पलक-दल, श्रम-मुख की हृद होली।

(गीतिका, पृ. ४४)

यहाँ अलकें खुली न लिखकर निराला ने लिखा—खुले अलक। अलक और पलक की सानुप्रास पदावली रचना है। अलकें और पलकें लिखकर भी यह लक्ष्य सिद्ध हो सकता था किंतु उन्होंने पलक के साथ दल जोड़ने का विचार कर लिया है। मुंद के बाद दल आना ही चाहिए, आखिरी हिस्से में हृद। उन्होंने खुले अलक के लालित्य को पलक दल के मार्दव से, श्रम-मुख की लघुता को दल और हृद की गुरुता से जोड़ दिया है। पंक्ति की ध्वनि-रचना में द और ल वर्ण मूल सूत्र हैं। इसलिए पलक दल का प्रयोग अनिवार्य है, पलक दल है, तब अलक ही का प्रयोग होगा, अलकों का नहीं। 'तुलसीदास' में निराला ने लिखा :

विखरी छूटी शफरी-अलकें,

निष्पात नयन-नीरज पलकें,

भावातुर पृथु उर की छलकें उपशमिता। (वंद ८३)

यहाँ अलक-पलक-छलक तीनों साथ हैं। अलक-पलक में छिपी छलक में शृंगार के हाव-भाव हैं, यहाँ भिन्न स्थिति में उग्र सतेज रूप का चित्रण है। तीनों शब्द फासले पर हैं, उनकी व्यंजना-शक्ति में परिवर्तन हो गया है। खुले अलक मुंद गए पलक दल में पुंलिंग प्रयोग होने पर भी कोमलता है, अलकें और पलकें स्त्रीवाचक होने पर भी परुषता की द्योतक है। जागो फिर एक बार (१) में वही पलकें सुकुमार भाव व्यक्त करती हैं भिन्न पदयोजना के कारण।

पिउ-रव पपीहे प्रिय बोल रहे,
 सेज पर बिरह-विदग्धा बधू
 याद कर बीती बातें रातें मन मिलन की
 मूंद रही पलकें चारु,
 नयन जल ढल गये,
 लघुतर कर व्यथा भार ।

इन पंक्तियों में कोमल वर्णों से निराला ने जो माधुर्य उत्पन्न किया है, उसमें पलकें वृद्धि करती हैं, विरोधी स्वभाव की ध्वनि में उसकी कोमलता दब नहीं जाती। इसके अलावा पपीहे, बोल रहे, सेज, बातें, रातें, ढल गये—में बार-बार ए स्वर की आवृत्ति से निराला ने जो व्यूह रचा है उसमें अलकें अनिवार्य हैं, ए स्वर के कारण। यदि इसी तरह की व्यूह-रचना में दूसरे शब्दों के ए से अलकें के ए की कमी पूरी हो जाय तो निराला उसे फिर पुल्लिग रूप देकर अलक लिख देंगे !

खोली आँखें आतुरता से, देखा अमन्द

प्रेयसी के अलक से आती ज्यो स्निग्ध गन्ध ।

‘वनवेला’ की इन पंक्तियों में निराला ने आँखें, से, देखा में पहले तीन बार ए स्वर दोहराया। फिर प्रे-के-से द्वारा उसी स्वर पर बल दिया। अलकें के बिना काम चल सकता था, पंक्ति में एक मात्रा भी बढ़ती थी। निराला ने लिखा—प्रेयसी के अलक ।

गद्य में एक जगह लिखा है : “शब्द-बंधों के सहस्रो तरंगों से अबाध उद्बलित अवरोध” (सुधा, फरवरी ’३०, संपा. टि.—३)। संभव है ए की आवृत्ति के विचार से शब्द-बंधों की न लिखकर शब्द-बंधों के लिखा हो। भार पलक परिमल के शीतल—(‘पारस’, परिमल, पृ. ६४) यहाँ पलक, परिमल, शीतल में ह्रस्व अ-स्वर की प्रधानता है, पंक्ति में ए केवल एक है। निराला ने पलक को पुल्लिग रूप में ही स्वीकार किया।

‘सरोज-स्मृति’ में निराला ने छलक को स्त्रीवाचक रूप में ग्रहण किया है : आँसुओं सजल दृष्टि की छलक। ‘तुलसीदास’ में यही स्थिति है किंतु वहाँ निराला ने उसका बहुवचन छलकें बनाया है। इस शब्द का एकवचन प्रयोग ही हिंदी की प्रकृति के अनुकूल जान पड़ता है किंतु ‘तुलसीदास’ में उसके बहुवचन प्रयोग ने भाव-तरंगें उठा दी हैं।

तरंग शब्द हिन्दी में स्त्रीवाचक रूप में स्वीकृत है। ‘तरंगों के प्रति’ (परिमल, पृ. ७२) कविता में निराला को यही रूप मान्य है और उसी हिसाब से आती हो, गाती हो आदि क्रियाओं का प्रयोग उन्होंने किया है। ‘प्रेयसी’ के आरम्भ (अनामिका, पृ. १) में भी लिखा है—लहरी तरंग वह प्रथम तारुण्य की। किन्तु दे में करूँ वरण—इस गीत में उन्होंने लिखा—

प्राण संघात के सिन्धु के तीर में

गिनता रूँगा न कितने तरंग हैं ।

तरंग में ग वर्ण की ध्वनि मुखर है, तरंगों में दबी हुई, ए स्वर उसकी शक्ति मानो खींच लेता है। इसके सिवा संधात और सिधु में ध्वनि-साम्य है। तरंग का पुंल्लिग-प्रयोग यहाँ कलात्मक दृष्टि से उचित है। जहाँ बहुवचन का प्रश्न नहीं, वहाँ निराला स्त्रीलिंग रूप स्वीकार कर लेते हैं : लहरी तरंग वह प्रथम तारुण्य की। तरंगों-तरंगों की तुलना में तरंग उन्हें पसंद है, ग वर्ण के शक्तिमान बने रहने के कारण। समास-रचना में लिंग-वचन का झगड़ा नहीं, निराला तरंग-रूप का प्रयोग बार-बार करते हैं :

साम्राज्य सप्त-सागर-तरंग-दल-दत्त माल।

(‘एडवर्ड अप्टम के प्रति’, अनामिका, पृ. १६)

शत धूर्णावर्त, तरंग-भंग उठते पहाड़।

(‘राम की शक्तिपूजा’, उप., पृ. १५३)

ऐसी पंक्तियों में तरंगों लिखने से ध्वनि-योजना अशक्त हो जायगी। इसी बात को ध्यान में रखते हुए समास-रचना का अभाव होने पर भी निराला ने गीत में लिखा—‘कितने तरंग हैं।

निराला के शब्द-संसार में ध्वनि साम्राज्ञी है। उसके लिए वह व्याकरण और छंद-रचना के नियम तोड़ते हैं। जहाँ ध्वनि का शासन नहीं है, वहाँ छंद-व्याकरण का अनुशासन भंग करने में कोई औचित्य भी नहीं है। ‘तुलसीदास’ में उन्होंने समाज को स्त्रीलिंग माना—लख सादर, उठी समाज श्वसुर परिजन की। (पृ. ४१) नये पत्ते में उन्होंने उसे पुंल्लिग माना—जनता पर जादू चला राजे के समाज का। (पृ. ३२) यह तर्क गलत होगा कि ‘तुलसीदास’ में ‘उठी’ से ध्वनि-साम्य पैदा करने के लिए ‘की’ अनिवार्य थी इसलिए उन्होंने समाज को स्त्रीलिंग माना। यह संभव है कि ‘तुलसीदास’ लिखते समय उनके मन में समाज शब्द स्त्रीलिंग रहा हो, नये पत्ते में उन्होंने अपना भ्रम या अनिश्चय दूर कर लिया हो।

कम-से-कम शब्दों के प्रयोग द्वारा अधिक-से-अधिक अर्थ निकालने के उद्देश्य से निराला जगह-जगह कारक चिन्हों को निकाल देते हैं। अनेक रचनाओं में जहाँ शब्द-योजना कमजोर है, लगता है निराला ने छंद-निर्वाह की कठिनाइयों से बाध्य होकर ऐसा किया है। सुमन चुने जाने के ज्यों भय—(गीतिका, पृ. ६७) सुमन चुने जाने के भय से; से का लोप। अँगुलि-घात गुंजा मृदु गुंजन—(उप., पृ. ७७) अँगुलि-घात से मृदु गुंजन गुंजाकर; यहाँ भी से का लोप। लेते सौदा जब खड़े हाट—(तुलसीदास, पृ. ३७) हाट में की जगह केवल हाट। कारक चिन्हों के अलावा अन्य आवश्यक शब्द भी निकाल देते हैं। दौड़ते सभी कैमरा हाथ—(वनवेला, अना., पृ. ८६) हाथ में कैमरा लिए हुए की जगह केवल कैमरा हाथ।

किसलयों के अधर यौवन-मद

रक्ताभ।

(दान, उप., पृ. २२)

यौवन-मद से किसलयों के अधर रक्ताभ है। मधुर स्वर तुमने बुलाया—(अर्चना, पृ. ८३) तुमने मधुर स्वर में बुलाया। गगन के तारकों बन्द हैं कुल द्वार—(उप.,

पृ. ८५) गगन के तारकों के कुले द्वार बंद हैं ।

ओस पड़ी, शरद आई ।

हरसिगार मुसकाई । (आराधना, पृ. २३)

हरसिगार के फूलों में मुसकराई । इस तरह के प्रयोग निराला-काव्य में बिखरे पड़े हैं । अन्तिम उदाहरण में चित्र स्पष्ट है; लोकगीत में इस तरह की स्वच्छन्दता खलती नहीं । गीतिका और तुलसीदास से जो उदाहरण दिए गए हैं, उनमें सम्बन्ध-वाचक शब्दों के अभाव का विशेष औचित्य नहीं ।

जहाँ ध्वनि का शासन है, वहाँ शब्द-योजना में नियम-भंग होने से कलात्मक सौन्दर्य बढ़ता है । जहाँ छंद का शासन है अर्थात् निराला को पंक्ति की मात्राएँ पूरी करने के लिए या तुक मिलाने के लिए भर्ती के शब्द या अप्रयुक्त शब्द, कठिनाई से अर्थ प्रकट करने वाले शब्द रखने पड़ते हैं, वहाँ कला का ह्रास होता है ।

बीत रे गई निशि,

देश लख हँसी दिशि—(गीतिका, पृ. १८)

दिशि से दिशा अधिक स्वाभाविक है किन्तु श की आवृत्ति द्वारा ध्वनि यहाँ अपना शासन कायम किए है ।

चकित चपला के नयन नव,

देखती हो भू-शयन तव । (उप., पृ. ४५)

अपना भूशयन देखती हो; अपना की जगह तव का प्रयोग । यहाँ भी ध्वनि के माधुर्य में तव का अनौचित्य टिप गया है यद्यपि उसका प्रयोग हुआ है नच से तुक मिलाने के लिए । लजाती रहे स्नेह-दल तूम—(उप., पृ. ३१) यहाँ कण्ठ से अर्थ प्रकट करने वाला तूम, चूम और झूम के साथ तुक मिलाने की मजबूरी जाहिर करता है ।

सदा बाढ़ में वही मन्द सरि—

खोने कूल न कोई जल-हरि;

महाराज ने भी लख लघु अरि

रक्खे पग गिन गिन

सरि के साथ तुक मिलाने के लिए हरि और अरि आए हैं और उन्हें खपाने के लिए निराला ने दुरुह पद-रचना की । अरघान की फैल—(आराधना, पृ. ७) इस सुन्दर गीत में लोकगीतों का ध्वनि-वातावरण है, उसमें आसमाँ रूप फवता नहीं । बहुत दिनों बाद खुला आसमान में आसमान रूप उचित है किन्तु आसमाँ के साथ जैसा अर्थ-संसर्ग है, वह अरघान की फैल के साथ मेल नहीं खाता । उड़ी आसमाँ को खुली धूल की गँल—इस पंक्ति में एक मात्रा कम करने के लिए निराला ने आसमाँ रूप रखा है ।

अन्तिम दौर की रचनाओं में निराला अक्सर तुक मिलाने के परिश्रम से वचना चाहते हैं । यह कार्य उनके लिए कभी सुखद नहीं था, अन्तिम दौर में थकान का अनुभव होने पर वह और भी अप्रिय हो गया । एक पंक्ति में 'कलियाँ' लिखा,

दूसरी में 'आवलियाँ'। यदि भ्रमरावली हो सकता है तो आवलियाँ क्यों नहीं? अवली से तुक न मिलती थी, अवलियाँ से एक मात्रा कम पड़ती थी, इसलिए आवलियाँ लिखा। फिर 'मछलियाँ' और 'तनियाँ' से दूसरे वंदों में तुक मिलाई (अर्चना, पृ. ७०) इस तरह की मिसालें अर्चना और आराधना में बहुत मिल जाएँगी। किंतु कुछ गीतों में उन्होंने अन्त्यानुप्रास के लिए शब्द ही ऐसे चुने हैं जिनमें छायावादी कानों को कष्ट हो।

छोड़ दो, न छेड़ो टेढ़े। (उप., पृ. ६७)

दो ड़, फिर ढ़। टेढ़े के साथ खेड़े, पेड़े और वेड़े की तुकवन्दी। यह उनकी असमर्थता का प्रमाण नहीं है।

अनेक हिन्दी कवियों की तरह निराला मुहावरों के प्रयोग पर विरोध ध्यान नहीं देते, ध्वनि या छंद के अनुसार मुहावरेदार भाषा का ढाँचा तोड़ देते हैं और अपना गढ़ा हुआ मुहावरा जमाते हैं। मेरा मधुर मुझसे दूर है, इस तरह कोई मधुर का प्रयोग नहीं करता। निराला ने लिखा,

सरि, धीरे वह री !

व्याकुल उर, दूर मधुर,

तू निष्ठुर, रह री ! (गीतिका, पृ. १६)

यहाँ भी ध्वनि का शासन है। उर के साथ मधुर; धीरे के बाद घ की आवृत्ति। प्रयोग खलता नहीं। अँगुलि-घात गुंजा मृदु गुंजन—(उप., पृ. ७७), यहाँ गुंजा और गुंजन के संयोग से कोई बहुत अच्छी ध्वनि-रचना नहीं हुई। गुंजन को गुंजाना कोई मुहावरा नहीं। प्रयोग असफल माना जायगा।

लड़ना विरोध से द्वन्द्व-समर,

रह सत्य-मार्ग पर स्थिर निर्भर—

जाना, भिन्न भी देह, निज घर निःसंशय।

(तुलसीदास, पृ. २०)

तीभरी पक्ति कमजोर है। भिन्न भी देह अस्वाभाविक पद-रचना है। निर्भर और निःसंशय की खपत पक्तियों में खाली जगह भरने के लिए है। मुक्तछंद में इस तरह की कारीगरी का प्रायः अभाव है। किंतु निराला छंद-निर्वाह के लिए ही भाषा की प्रकृति का उल्लंघन नहीं करते, कई जगह वह इस भाषा की प्रकृति की ओर यथेष्ट ध्यान नहीं देते।

तनये, लीकर दूषपात तरुण

जनक से जन्म की विदा अरुण। (अना., पृ. ११७)

यहाँ तरुण-अरुण भरती के शब्द हैं किंतु मुख्य दोष वह नहीं। विदा ली—इस क्रिया के दो हिस्से एक-दूसरे से बहुत दूर पड़ गए हैं। दूषपात कर विदा ली—यह पद-रचना कृत्रिम है, साथ ही दूषपात करने की ध्वनि निराला के शब्द-संसार में असंगत है।

स्नेह से फुल्ल आई उमड़ मुस्कान—(गीतिका, पृ. ८५)

यहाँ फुल्ल का व्यवहार अस्वाभाविक है।

तत्सम शब्दों के प्रयोग में ही मुहावरा टूटता हो, ऐसी बात नहीं। गले-चले-भले जैसे शब्दों का प्रयोग करते हुए भी निराला मुहावरे को निर्जीव, कही-कही हास्यास्पद बना देते हैं।

कैसी थी रात, वन्धु, थे गले-गले ! ...

तिमिर में मुदे जग, आओ भले-भले !

(गीतिका, पृ. ६६)

न मुहावरा ठीक, न शब्दों की ध्वनि ठीक। भर दो जीकर छाला-छाला—(आरा., पृ. २) यहाँ निराला मुहावरा गड़ते हैं। छाला भरने से दुख की अतिशयता व्यक्त करते हैं। प्रयोग आंशिक रूप में ही सफल माना जा सकता है।

कई जगह निराला अप्रयुक्त शब्द रख देते हैं जो गीत में खपते नहीं, हिंदी की प्रकृति के विरोधी जान पड़ते हैं। पुरवाई के साथ 'अनुत्कंठित' विशेषण जमता नहीं है। (आराधना, पृ. ३) ऐसे ही कहाँ हल, कहाँ अभिभावन ! चले चतुर्दिक् हल अभिभावन। (उप., पृ. २६), प्रासारिक, पारिक (उप., पृ. १४), परिमाप (उप., पृ. २७) अनुद्ध्य (उप., पृ. ३४), जागंतिक, अगामीयता (सांध्य काकली, पृ. ६३) आदि ऐसे ही प्रयोग हैं।

कई जगह निराला की वाक्य-रचना अर्थवक्रता के शिकजे में कसे जाने पर चरमरा उठती है।

मन्द पवन बहती सुधि रह-रह

परिमल की कह कथा पुरातन (गीतिका, पृ. ६८)

कहना चाहते हैं, परिमल की पुरातन कथा कहकर जो मन्द पवन बहती है, वह मानो सुधि बहती है। बहती क्रिया से निराला ने पवन और सुधि दोनों को साधा है।

यह अपल स्नेह,—

विश्व के प्रणय-प्रणयिनियों कर

हार-उर गेह ?

(अना., पृ. ८६)

'वनबेला' अपल स्नेह की प्रतीक है। वह ऐसा स्नेह है जिसकी माला गूँथकर संसार के प्रेमियों और प्रेमिकाओं ने अपने गृहस्थ-जीवन को पहना दी है। अर्थवक्रता के शिकजे में वाक्य-रचना का ढाँचा चरमराता है।

था सर प्राचीन सरस,

सारस हंसों से हँस। (उप., पृ. १०)

सारस-हंसों की उपस्थिति से हँसता हुआ प्राचीन काव्य-सर सरस था। हँस क्रिया के साथ निराला ने जो बल प्रयोग किया है, उससे वाक्य लँगड़ाता है।

विवाह-राग

भर रहा न घर निशि-दिवस जाग। (उप., पृ. १३३)

रात-दिन जागकर स्त्रियाँ विवाह के गीतों से घर भर देती है—यह भाव जाग

क्रिया की गर्दन मरोड़ते हुए निराला यों प्रकट करते हैं : विवाह राग निशि-दिवस जाग घर न भर रहा !

बड़े कवियों से हम यही नहीं सीखते कि शब्दों का प्रयोग कैसे करना चाहिए, वरन् यह भी सीखते हैं कि शब्दों का प्रयोग कैसे न करना चाहिए। निराला की वाक्य-रचना में जैसे दोष हैं, उनसे अनेक कवि मुक्त हैं—हिन्दी-उर्दू दोनों के—किन्तु वे निराला से बड़े कवि नहीं, उनकी भाषा में वह शक्ति नहीं जो निराला की भाषा में है। निराला ने अपनी भाषा गढ़ी है, जो भाषा सुनी और पढ़ी है, उसका अनुसरण भी किया है। दोनों स्थितियों में उनके शब्द-संसार के अपने नियम हैं, निराला का अनौचित्य अपने इस शब्द-संसार के नियमों का उल्लंघन करने में है। निराला ने भाषा गढ़कर हिन्दी को नई व्यंजना-शक्ति दी है, सुनी और पढ़ी हुई भाषा का अनुसरण करके हिन्दी की अन्तर्निहित शक्ति उद्घाटित की है। निराला के शब्द-संसार में ध्वनि की तरंगें उठती हैं, जहाँ ये तरंगें भाव और मूर्तिविधान के साथ ऊपर उठती हैं, वहाँ निराला के कलात्मक उत्कर्ष का जवाब नहीं। निराला उदात्त ध्वनि वाले शब्दों से दो पंक्तियाँ रचने के बाद दो पंक्तियाँ अनुदात्त शब्दों से रचकर रखेंगे—नाटकीय वैपम्य के लिए। निराला ब्रज, अवधी के कोमल शब्दों से लोकधुन पर मधुर भाव वाले गीत रचते हैं। वह सीधे-सादे हिन्दी शब्दों से ऐसा दुख व्यक्त करते हैं कि उसकी गहराई के आगे सारी उदात्त शब्दावली फीकी लगती है। निराला हिन्दी की शक्ति उस तरह की शब्दावली से भी प्रकट करते हैं जो साधारणतः कवित्वहीन और कठोर मानी जाती है। नीरस, कर्कश शब्दों का व्यवहार करना सरल है, उनके व्यवहार से कविता रचना कठिन है। निराला कविता रचते हैं, केवल नीरस शब्दों का व्यवहार नहीं करते। यह प्रवृत्ति उनमें आदि से अन्त तक रही है, 'अध्यात्मफल' में—जब कड़ी मारें पड़ों दिल हिल उठा—से लेकर आराधना में मुगरी लेकर बान कूटता है—तक। यही छाया-वादोत्तर कवियों को उनसे बहुत कुछ सीखना है।

अलंकरण

अधिकांश रोमांटिक कवियों के लिए आदर्श कविता वह है जो भावावेश में स्वतः फूटकर वह निकले, जो विवेक से, चिन्तन और मनन के बाद न रची गई हो। ऐसी कविता स्वभावतः अलंकारहीन होगी क्योंकि अलंकारों का काम कविता को सजाना है, भावोत्कर्ष में सहायक होना नहीं। यह धारणा निराला में भी है।

लिखा है :

निरलंकार कवित्व अनर्गल
किसी महाकवि कलित-कंठ से
झरता था जैसे अविराम कुसुम-दल ।

(‘सिर्फ एक उन्माद’, परिमल, पृ. १४४)

जैसे अविराम कुसुम दल झरते हैं, वैसे ही कवि-कण्ठ से कवित्व फूटता है । किन्तु निरलंकार कवित्व के वर्णन में निराला सालंकार भाषा का प्रयोग करते हैं । किसी-महाकवि-कलित-कंठ में अनुप्रासों की बहार है । कुसुमदल से कविता की तुलना करने में उपमा अलंकार की सजावट है । यद्यपि अनुप्रासों में विशेष कारीगरी नहीं और कुसुमदलों के झरने की क्रिया जरा सुस्त है, इसलिए उसे अनर्गल कहने में विशेष औचित्य नहीं, फिर भी निराला का अलंकार-प्रेम स्पष्ट है क्योंकि निरलंकार कवित्व के वर्णन में उन्होंने सालंकार भाषा का प्रयोग किया है ।

निराला का विचार था कि वेदों में पूर्ण ज्ञान है और यह ज्ञान ऋषियों ने अलंकारहीन भाषा में व्यक्त किया है । ‘जागरण’ कविता में उन्होंने लिखा :

सहज भाषा में
समझाती थी ऊँचे तत्त्व
अलंकार-लेश-रहित, श्लेषहीन,
शून्य विशेषणों से—
नग्न नीलिमा से व्यक्त

भाषा सुरक्षित वह वेदों में आज भी । (परिमल, पृ. २३५)

कविता स्वतःस्फूर्त होगी, पूर्ण ज्ञान की अभिव्यक्ति होगी तो उसमें अलंकार का लेश भी न होगा, इस धारणा से प्रेरित होकर निराला ने कल्पना की कि वेदों की भाषा अलंकारहीन है । इस भाषा के वर्णन में उन्होंने स्वयं श्लेष-श्लेष, शून्य-विशेषण, नग्न-नीलिमा की सानुप्रास पदावली रची । अनुप्रासों के साथ उपमा अलंकार सजाया । वैदिक भाषा नीलिमा के समान थी । किन्तु नीलिमा कहना काफी नहीं था, उसके साथ उन्होंने छायावादी विशेषण ‘नग्न’ जोड़ा, शृंगारी कविता के तुम्हारी नग्न कान्ति नव लाज की तरह (परिमल, पृ. ६२) ।

नीलिमा असाधारण उपमान है । उसकी सार्थकता इसी में नहीं है कि वह ब्रह्म का प्रतीक है अथवा स्वयं अनादि तत्त्व है, वरन् इसमें भी है कि निराला को उदात्त भाषा नीले रंग की दिखाई देती है । उपमा की शक्तिमत्ता का कारण निराला की सूक्ष्म संवेदन-क्रिया है, यहाँ वह अलंकार मात्र नहीं, कविता की भाव-संरचना का अभिन्न अंग है । तुलनीय है बेला में श्वेत गंधः कुंद हास में अमंद श्वेत गंध छाई । (पृ. २७) ।

तत्त्व एक है आकाश या अंधकार । उस अंधकार के अलंकार की तरह चन्द्रमा दिखाई देता है किन्तु जो स्वयं अलंकार है, निराला उसे निरलंकार कहकर उसकी प्रशंसा करते हैं । चन्द्रमा को देखकर मुखचन्द्र याद आता है, सघन अलकों से घिरा

हुआ मुखचन्द्र । पता नहीं, मूलतत्त्व मुख है या अलंकार । निराला ज्ञान के उदात्त स्तर पर गीत आरम्भ करते हैं : जग का एक देखा तार । (गीतिका, पृ. २२) फिर फूल, खुशबू, हवा की दुनिया पार करते हुए आसमान में पहुँचते हैं :

तत्त्व-नभ-तम मे सकल-भ्रम-शेष, श्रम विस्तार,

अलक-मण्डल मे यथा मुख चन्द्र निरलंकार ।

ज्ञान के उदात्त स्तर से जो गीत आरम्भ होता है, उसकी समाप्ति मुखचन्द्र से हो, इसमें एक आन्तरिक संगति है । निराला अगणित कंठों से जो शंकार सुनते हैं, वह देह-सप्तक से फूटती है । रूप और गन्ध के संसार का पूर्ण विकास चन्द्र-मुख में है, इसलिए चन्द्रमा मूल नभ तत्त्व का अलंकार नहीं, उसका पूर्ण विकास है, उसमें अन्तर्निहित सौन्दर्य की अभिव्यंजना है । 'यथा' शब्द से आरम्भ करके निराला जो उपमा अलंकार प्रस्तुत करते हैं, वह बाहरी सजावट नहीं, उसमें गंभीर अर्थ-ध्वनि है । धरती से फूटने वाले राग की चरम परिणति मुखचन्द्र है । इस मुखचन्द्र के निरलंकार सौन्दर्य का वर्णन निराला भ्रम और श्रम के अनुप्रास जोड़कर, अलक और अधकार में साम्य दिखाकर सालंकार भाषा के प्रयोग से करते हैं ।

क्या दृष्टि ! अतल की सिक्त धार

ज्यो भोगावती उठी अपार,

उमड़ता ऊर्ध्व को कल सलील

जल टलमल करता नील नील,

पर बँधा देह के दिव्य बाँध,

छलकता दृगो से साध-साध । (अना., पृ. १२६)

जैसे निराला को उदात्त भाषा नीली दिखाई देती है, वैसे ही उदात्त सौन्दर्य में नीले जल की तरंगें उठती दिखाई देती हैं । यहाँ भी उपमा अलंकार सजावट के लिए नहीं है, वह निराला के मूल संवेदन को प्रकट करने का ढंग है । वह उपमेय से ध्यान हटाकर उपमान पर केन्द्रित नहीं करता वरन् उपमेय के बोध को ही गहरा करता है ।

ले चला साथ मैं तुझे कनक

ज्यों भिक्षुक लेकर, स्वर्ण-ज्ञनक

अपने जीवन की । (उप., पृ. १२८)

भिक्षुक महज उपमान नहीं है, उस एक शब्द में निराला के जीवन का समस्त दैन्य, समस्त वेदना केन्द्रित है (भज भिलारी, विश्वभरणा, अर्चना में उसी कवि ने लिखा था) । स्वर्ण-ज्ञनक; कुछ समय के लिए उसे सुनने का सुख, फिर वह भिक्षुक से दूर । वह 'अलंकार' नहीं, करुणभाव को और गहरा करने का ढंग है ।

उत्तरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्धकार—राम के सिर पर जटाओं का ही मुकुट था, वह मुकुट भी खुल गया है । घनी केशराशि पीठ, छाती और बाँहों पर ऐसे फैल गई है जैसे दुर्गम पर्वत पर अंधकार फैल गया हो । इस उपमा की सार्थकता इस बात में नहीं है कि राम की केशराशि अंधकार के समान घनी और

काली है वरन् इसमें कि राम को जो अंधकार घेरे हुए है, उसकी ओर इस उपमा में संकेत है। अंधकार महज उपमान नहीं, वास्तविक है, धरती से आकाश तक फैला हुआ है। इसके अलावा वहाँ एक पर्वत भी है जिसके पास राम बैठे हुए हैं। उस पर्वत पर अंधकार उतरा है, उपमान के दूरवर्ती संसार में नहीं, कथा के प्रत्यक्ष निकटवर्ती संसार में। निराला उपमा के द्वारा राम और उनके परिवेश दोनों का चित्रण कर रहे हैं, यह उपमा 'अलंकार' की सार्थकता है।

प्रेयसी के अलक से आती ज्यों स्निग्ध गंध—फूलों की गन्ध और अलक-गंध निराला के मन में वैसे ही सम्बद्ध है जैसे जूड़े में वेले के फूल। धूप में जिसका माथा गरम हो गया, वह परेशान-हाल कवि औरत के रूखाव देख रहा है, उपमान की मादकता में यह करुण अर्थव्यक्ति है। वनवेला मस्तक पर तापत्रास लिए हुए ऊपर उठती है; निराला उपमा देते हैं,

ज्यों सिद्धि परम

भेदकर कर्म जीवन के दुस्तर क्लेश, सुपम

आई ऊपर। (अना., पृ. ८७)

यह सिद्धि कवि से उतनी ही दूर जितनी दूर उस तापत्रास में प्रेयसी की अलक-गन्ध। वनवेला की सुगन्ध मन में सोती हुई इच्छाएँ जगाती है, इनमें एक इच्छा कवि-जीवन में सिद्धि प्राप्त करने की है। कर्म जीवन के दुस्तर क्लेश तो है, सिद्धि बहुत दूर है। जो एक साधारण अलंकार मालूम होता है, उसमें अर्थ की यह गहराई है, जीवन के अन्तर्विरोधों का मार्मिक चित्रण है। आगे निराला फिर उपमा देते हैं, प्रेयसी अब पूरी अप्सरा बन गई है, गन्ध नारी के रूप में परिवर्तित हो गई है :

जैसे पारकर क्षार सागर

अप्सरा सुधर

सिक्त तन केश, शत लहरों पर

काँपती विश्व के चकित दृश्य के दर्शन-शर।

कितना वैषम्य है अप्सरा के इस स्वप्न में और कवि के वास्तविक परिवेश में जहाँ शत लहरों की शीतलता के बदले—

तप तप मस्तक

हो गया सान्ध्य नभ का रक्ताभ दिगन्त फलक।

उपमा की सार्थकता इसी में नहीं है कि वनवेला धरती के गर्म से तापत्रास पार करती हुई ऊपर उठनी है, वैसे ही अप्सरा जलराशि के जड़ स्तर पार करती हुई ऊपर उठती है, वरन् इसमें कि वह कवि और उसके परिवेश के अन्तर्विरोधों को निखार देती है, कविता में अन्तर्निहित नाटकीय वैषम्य को और गूढ़ बना देती है।

स्नेह निर्झर वह गया है।

रेत ज्यों तन रह गया है। (अणिमा, पृ. ५५)

निर्झर निराला के बाहर नहीं, उन्हीं के भीतर है। उसमें अब जल नहीं, केवल रेत बची है। स्नेह में श्लेष भी है, कितना सार्थक, स्नेह पाने और स्नेह देने की शक्ति

ही मानो क्षीण हो गई है ।

लीला का संवरण-समय फूलों का जैगे
फलो फले या झरे अफल, पातों के ऊपर
सिद्ध योगियों जैसे या साधारण मानव;
ताक रहा है भीष्म शरो की कठिन सेज पर ।

(सान्ध्य काकली, पृ. ८७)

फूलों से फल प्राप्त हो सकते हैं, वे फल दिए बिना झर भी सकते हैं । मनुष्य सिद्धि प्राप्त कर सकता है; सिर्फ जिया और मर गया—यह भी सम्भव है । निराला का जीवन सफल रहा या असफल—पढ़ने वाला फैसला करे । कविता लिखते समय जो वास्तविकता है, वह यह कि लीला का संवरण-समय आ पहुँचा है और भीष्म की सेज कठिन है, वह ताक रहे हैं, अवश्य ही सूनी आँखों से आकाश ताक रहे होंगे । भीष्म की कठिन सेज और सुकुमार फूल—दोनों का वैपम्य; फूल की सार्थकता फल बनने में है, निराला की साधना सफल हुई—इसमें जनता को सन्देह है, यह वेदना । फिर भी भीष्म के समान युद्ध के बाद सोने में अपने प्रयत्न की गरिमा के प्रति आश्वासन है । उपमा भावों का द्वंद्व प्रकट करती है, अलंकार मात्र नहीं है ।

निराला रूपक बाँधने में कुशल है और यह कुशल उन्हें अत्यन्त प्रिय है । वसन्त से शुरू करेंगे तो पूरा ऋतु-चक्र समाप्त करके ही दम लेंगे । प्रसाद के जीवन की सारी कहानी ऋतुओं के रूपक के सहारे कहते हैं, वैसे ही पत्रोत्कंठित जीवन का विष वृक्षा हुआ है आदि पंक्तियों में अपने जीवन की कथा समाप्त करते हैं । 'देवी सरस्वती' में भारतीय संस्कृति की गाथा ऐसे ही रूपक के सहारे रचते हैं । रामचन्द्र शुक्ल वाली कविता में ऋतुओं की जगह तिथियों का ठाठ है । ये रूपक निराला को कविता के लिए एक ढाँचा दे देते हैं जिसे वह भावों-संवेदनों से भरते रहते हैं । 'तुलसीदास' में सांस्कृतिक संव्या, उसके बाद रात्रि, फिर प्रभात का रूपक बाँधते हैं और सारी घटनाएँ इसी रूपक की सीमाओं के भीतर होती हैं । रूपक अलंकार नहीं, कविता का मूल रचना-विधान बन जाता है ।

कली धरती की गन्ध लिए ऊपर उठती है, फूलों से फल बनते हैं, पेड़ों से पुराने पत्ते झरते हैं, उनमें नए पत्ते आते हैं, धरती वसन्त में युवती बन जाती है, सूर्य उनका प्रेमी है, सूर्य समुद्र का जल सोखकर बादल बनाता है, फिर वही बादल धरती पर बरसता है—इस तरह के प्राकृतिक व्यापारों से निराला अपने रूपक रचते हैं ।

वसन्त का वर्णन शुरू किया । प्रकृति और नारी के सौन्दर्य का चित्रण एक साथ किया । लताएँ किसलयों के वस्त्र पहने हैं, वृक्ष उनके पति हैं, वे उनसे जा मिली हैं । भीरो और कोयलो का स्वर मंगल-गीत बन गया । कलियों में खुशबू आई, आँखों में यौवन की माया जागी । सरसी के हृदय में सरोज उठे, केशर के केश खुल गए, पृथ्वी का स्वर्ण शस्य-अंचल लहराया । (गीतिका, पृ. ३) इस रूपक

की विशेषता यह है कि निराला के लिए प्रकृति और नारी के सौन्दर्य एक-दूसरे के पूरक हैं, एक-दूसरे को संवर्धित करते हैं। प्रकृति को उद्दीपन विभाव के रूप में इस्तेमाल न करके वह नारी से उसका तादात्म्य स्थापित कर देते हैं। प्रकृति और नारी—दोनों शक्तिरूपा हैं, इसलिए नारी-प्रकृति के रूपकों में दार्शनिक संगति है।

कौन तुम शुभ्र किरण वसना ? (गीतिका, पृ. ३२)

इस गीत में प्रकृति पर मानवीयता का 'आरोप' नहीं किया गया, यह कवियों का सुपरिचित 'पर्सोनिफिकेशन'-व्यापार नहीं है, यह दार्शनिक आधार पर नारी और प्रकृति के सौन्दर्य का तादात्म्य-बोध है। अंगों की गन्ध ही मलय पवन है, अलकों की सघनता मेघमाला है, जिस मधुच्छतु में प्रकृति का सौन्दर्य निखरता है, उसी में नारी-जीवन सफल होता है।

निराला ने होली-गीत में लिखा :

फूल-सी देह,—द्युति सारी,

हल्की तूल सी सँवारी। (उप., पृ. ५८)

यहाँ फूल और देह दो अलग चीजें हैं, दोनों को मिला दें तो 'जुही की कली' और 'शेफालिका' की रचना होगी। फूलों की गंध और सुकुमारता निराला के नारी-सम्बन्धी चिन्तन से अभिन्न है।

रूपक बाँधने की तरह निराला को प्रतीक-योजना प्रिय है। भौरा फूल या कली का प्रेमी है, परम्परागत प्रतीक है। परिमल की 'भ्रमरगीत' और 'बदला' जैसी कविताओं में निराला ने उस प्रतीक का उपयोग किया है। प्रतीक पुराना है, किन्तु उसके द्वारा जो सौन्दर्य का संसार उद्घाटित किया है, उसका रूप-रस-गंध-बोध नये युग का है ('भ्रमरगीत' में) या भौरा के प्रेम की परिणति अनोखी है ('बदला' में)। प्रपात, निर्झर आदि आधुनिक रोमांटिक काव्य से प्राप्त किए हुए प्रतीक हैं। निराला ने उनके प्रयोग में जो नवीनता दिखाई है, वह अंधकार और मार्ग की बाधाओं के चित्रण में (यथा परिमल में 'स्वागत', 'प्रपात के प्रति' आदि)। 'रास्ते के फूल से' जैसी रचनाओं में प्रतीक-योजना कम, अन्योक्ति-काव्य का चमत्कार अधिक है।

वादल सामाजिक क्रांति का प्रतीक है, निराला के प्रयोग में मौलिकता है। 'वादलराग' (६) में निराला ने वर्षा का भरा-पूरा चित्र दिया है। किसान के बिना यह चित्र अधूरा है। ऊपर है वादल, नीचे दलदल, नदियाँ, पर्वत और इनके बीच में खेत, खेतों में शस्य अपार, अपार शस्य के बीच हाड़ों का ढाँचा लिए किसान। चित्र के अग्रभाग में समूचे परिवेश के साथ किसान है; पृष्ठभूमि में अंगना-अंग से लिपटे हुए वे धनी हैं जिन्होंने उसका सार चूस लिया है। निराला की प्रतीक-योजना में किसान और वर्षा दो अलग वस्तुएँ न होकर एक ही यथार्थ के दो छोर हैं। वादल ध्वंसक और सर्जक दोनों है; निराला उसकी इस दोहरी कार्यवाही के वहाने सामाजिक क्रान्तिकारी की दोहरी भूमिका चित्रित करते हैं।

प्राकृतिक वस्तुओं के अलावा निराला ने देवी-देवताओं को भी प्रतीक बना

दिया है। रूखी री यह डाल वसन-वासन्ती लेगी—इस गीत में उन्होंने देवी पार्वती को वसन्तागम से पूर्व रूखी-सूखी प्रकृति का प्रतीक बनाया है। 'देवी सरस्वती' में सरस्वती वाणी मात्र की प्रतीक न होकर उस धरती की प्रतीक बना दी गई है जहाँ वाणी के द्वारा मनुष्य अपने साहित्य का विकास करता है। 'राम की शक्तिपूजा' में राम और महावीर मनुष्य के पराजित और अपराजित मन के प्रतीक माने जा सकते हैं। राम शक्ति की मौलिक कल्पना करके पार्वती को भारत की धरती में देखते हैं; जब उनका मन ऊपर चढ़ता है तब वह उस आकाश को पार कर जाते हैं जहाँ शिव निवास करते हैं।

जिन पाँच तत्त्वों से मनुष्य समेत सारा संसार रचा माना जाता है, वे भी निराला के लिए प्रतीक हैं। उनके प्रतीक होने का यह अर्थ नहीं कि उनकी वास्तविक सत्ता नहीं। वे एक ही शक्ति के भिन्न रूप हैं; वही शक्ति मनुष्य के जीवन में प्रतिफलित होती है। इसलिए प्रकृति और मानव के समान गुणों को व्यक्त करने के लिए पाँच तत्त्व प्रतीक बन जाते हैं। पृथ्वी, उसकी गंध मनुष्य के काम-जीवन से सबद्ध है : रंग गई पग-पग धन्य धरा, इत्यादि। जल जीवन और सौन्दर्य के विकास का प्रतीक है—ज्यों भोगावती उठी अपार इत्यादि; जल यदि स्वयं सुन्दर नहीं तो कमल और अप्सरा जैसी सुन्दर वस्तुओं का जन्मस्थान है। तेज वाणी, काव्य, सौन्दर्य की प्रखरता का प्रतीक है। मेरे स्वर की रागिनी वह्नि—(अना., पृ. १२७) में काव्य के उत्कर्ष का प्रतीक है अग्नि। वनवेला अपने सौन्दर्य की प्रखरता के कारण अग्नि-शिखा है। (उप., पृ. ८८) समस्त प्रकृति का सौन्दर्य अग्निरूप है। गगन घन विटपी में नक्षत्रों के फूल खिले हैं; नीचे ज्योत्स्ना के वस्त्र पहने प्रकृति हँस रही है। प्रकृति का यह सौन्दर्य अग्नि का ही रूप है :

अरणियों की अग्नि तू दिक् दृगो की पहचान। (गीतिका, पृ. ६२)
वायु प्रणय की प्रतीक है, गन्ध ढोकर लाती है। बँगला-हिन्दी कविता में उसका यह प्रतीक रूप बार-बार व्यंजित हुआ है :

प्रणय-श्वास के मलय स्पर्श से

हिल हिल हँसती चपल हर्ष से। (उप., पृ. १७)

इसी तरह आकाश मन का प्रतीक है। मन के अनेक स्तर हैं, इसलिए चेतना का ऊर्ध्व संचरण दिखाने के लिए निराला मन को आकाश में ऊपर चढ़ते हुए दिखाते हैं जैसे 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' में।

यह प्रती ह-योजना काव्य की सजावट के लिए नहीं है, वह निराला के चिन्तन और भावबोध का अभिन्न अंग है।

निराला की सानुप्रास पदावली उनकी क्रीड़ावृत्ति का परिचय देती है, ध्वनि-खंडों की आवृत्ति काव्य का अलंकरण है। उनकी श्रेष्ठ रचनाओं में उदात्त या अनुदात्त ध्वनि-प्रवाह भावों-संवेदनों के उतार-चढ़ाव के साथ आगे बढ़ता है। वहाँ वह कवि की मूल रचना-सामग्री है, कविता का बाह्य अलंकरण नहीं। निराला और रीतिवादी कवियों के शब्द-योजना कौशल में यह अंतर है। वैसे ही उपमा-रूपक

आदि अलंकार निराला के रूप-रस बोध का परिचय देते हुए काव्य तत्त्व को निखारते हैं, उनकी प्रतीक-योजना संसार के प्रति उनकी व्यापक दार्शनिक दृष्टि के सहारे काव्य में नया उत्कर्ष पैदा करती है।

अर्थ-चमत्कार

सहज भाषा वह जो अलंकार-लेश-रहित, श्लेषहीन हो। किन्तु निराला शब्दों की ध्वनि से खेलते हैं, उनके अर्थ से खेलते हैं। लेश के बाद श्लेष—यहाँ केवल ध्वनि-क्रीड़ा है, अर्थ-क्रीड़ा नहीं। लगे जो उपल पद, हुए उत्पल ज्ञात—(गीतिका, पृ. १००) यहाँ भी ध्वनि-क्रीड़ा है किंतु सार्थक। लेश और श्लेष में अर्थ-चमत्कार नहीं है, उपल और उत्पल में है। जैसे वाल्मीकि का शोक आवेश में श्लोक बन गया—शोकः श्लोकत्वभागतः—वैसे ही देवी की कृपा से निराला की राह में जो उपल थे, वे उत्पल बन गए। उपल और उत्पल के जोड़े की तरह निराला ने दो शब्द और रखे हैं : अवसन्न और प्रसन्न। दोनों में ध्वनि-साम्य है और अर्थ-वैषम्य। अवसन्न भी हूँ प्रसन्न मैं प्राप्तवर—जो अवसन्न है, वह वर-प्राप्ति के कारण प्रसन्न भी है। यहाँ ध्वनि-क्रीड़ा अर्थ के उत्कर्ष में सहायक है।

‘तुलसीदास’ में निराला ने लिखा :

छल-छल-छल कहता यद्यपि जल,

वह मंत्र-मुग्ध सुनता कल-कल। (पृ. ८)

यहाँ निराला शब्द की ध्वनि और अर्थ दोनों से खेलते हैं। छल-छल पानी की आवाज है; उस सौंदर्य में छल है, यह भाव भी है।

अव स्मर के शर-केशर से झर

रंगती रज-रज पृथ्वी अंबर। (उप., पृ. १३)

जो स्मर केशर है, वे केशर हैं; ‘केशर’ की आवृत्ति। शर, केश, केशर का योग निराला को बहुत प्रिय है, कही स्मर के साथ, कही उसके बिना। स्मर-शर हर केशर झर (गीतिका, पृ. ७); केशर के केश कली के छुटे—(उप., पृ. ३); निर्झर केशर के शर के हैं—(आराधना, पृ. ६३); रूखी री यह डाल वसन वासन्ती लेगी—(उप., पृ. १४) में निराला श्लेष द्वारा पूरे गीत में रूखी डाल और पार्वती दोनों पर अर्थ घटाते जाते हैं। डुलारे दोहावली में एक दोहे के छह अर्थ करने वाले निराला को यह चमत्कार-प्रदर्शन प्रिय है। रीतिवादी चमत्कार-प्रियता से जो भिन्नता है, वह डाल के रूखेपन के वर्णन में, रूखेपन से वसन्त-वैभव

के वैपम्य-प्रदर्शन में, प्राकृतिक सौन्दर्य के चित्रण-उत्कर्ष में ।

स्मर के एक शत्रु शिव है, दूसरे राम है । मदन-भस्म और कुमारसंभव—इन दो विरोधी क्रियाओं से शिवत्व की पूर्ति होती है, विष और अमृत के सह-अस्तित्व की तरह । भक्त राम को वैष्णव दृष्टि से देखता है तो उन्हें काम का विरोधी पाता है । तुलसीदास राम के सौंदर्य का वर्णन करते हैं तो कामदेव की छवि को अवश्य परास्त कराते हैं । कोटि मनोज लजावन हारे इत्यादि । निराला राम और काम इन दो शब्दों के ध्वनि-साम्य पर बल देते हुए अर्थ-कौतुक करते हैं । रत्नावली जिस वाक्य से तुलसीदास के सोते हुए संस्कारों को जगाती है, उसमें राम और काम एक साथ आते हैं :

धिक ! धाए तुम यों अनाहूत,
धो दिया श्रेष्ठ कुल-धर्म धूत,
राम के नहीं, काम के सूत कहलाए ! (पृ. ४५)

काम पर पूर्ण बलाघात है; राम से भरपूर वैपम्य प्रदर्शित किया गया है । काम का अर्थ मदन देव के अलावा मनुष्य का कर्म भी है; सूत का अर्थ धागा भी है । आराधना में 'तुलसीदास' की शब्द-योजना की प्रतिध्वनियाँ हैं, नये अर्थ-चमत्कार के साथ । राम के हुए तो बने काम—(पृ. २०) यहाँ काम को भिन्न अर्थ में प्रयुक्त करते हुए निराला ने राम और काम के वैपम्य की जगह उनमें साम्य दिखाया । काम के सूत में जो धृणाभाव था, उसे दूर करके सूत को विजय का सूत्र बना दिया :

वह सूर्यवंश सम्भूत तभी
जीवन की जय का सूत तभी ।

निराला की शब्द-क्रीड़ा का यह भी एक रूप है । एक अन्य गीत में लिखा : काम रूप हरो काम । (आराधना, पृ. १४) राम और काम में विरोध है भी, नहीं भी है । वह स्वयं कामरूप है, तब विरोध कैसा ? काम को हरेँगे तब काम-रूप कैसे ? निराला तुलसीदास की भक्ति-परम्परा का अनुसरण करते हुए यह अर्थ-चमत्कार दिखाते हैं ।

अशरण-शरण राम,
काम के छवि-धाम । (उप., पृ. ४८)

राम और काम में विरोध नहीं । राम काम के छविधाम है । यह सौन्दर्य अशरण को शरण देने के लिए है, इसलिए काम का विरोधी भी है ।

निराला की क्रीड़ावृत्ति उन्हें जब शब्दों की ध्वनि के पीछे दौड़ाती है, तब अर्थ पीछे छूट जाता है, ध्वनि से अर्थ का सम्बन्ध खींच-तानकर किया जा सकता है लेकिन है वह खींचतान ही ।

छलके छल के पैमाने क्या !
आये वेमाने माने क्या !

हलके-हलके हल के न हुए,
दलके-दलके दल के न हुए,
उफले-उफले फल के न हुए,

वेदाने थे तो दाने क्या ? (आराधना, पृ. ३०)

जिस पैमाने में छल है, वह छलक रहा है। वे वेमाने हैं, वेईमान की ध्वनि भी है; उनके करतबों के माने क्या, अर्थ क्या। यह भी कि हम उसे क्या मानें जो वेमाने है। जो भीतर से हलके हैं, वे हल का साथ क्या देंगे; जनजीवन से दूर है, उसके विरोधी हैं। वे भीतर से दलके (अवधी—दरके) हुए हैं, चटके हुए हैं, किसी दल का साथ क्या देंगे। उफल (उफन) रहे हैं, उनसे किसी को फल क्या मिलेगा। वेदाने हैं, बिना दाने के हैं, दूसरों को दाना क्या देंगे; और वे दाने—अवलमंद नहीं। निराला शब्द-क्रीड़ा से अर्थ को कैसे जोड़ते थे—उसकी यह मिसाल है। आवश्यक नहीं कि आप उसे स्वीकार करें। यह अर्थ-क्रीड़ा है और आप पन्द्रह-सोलह तरीके से अन्य अर्थ भी कर सकते हैं।

तेरी पानी भरन जानी है, मानी है।

वेला हारों में लासानी है, सानी है। (सांध्य काकली, पृ. ३०)

यह एक तरह की क्रीड़ा हुई जिसमें ध्वनि के साथ अर्थ को जोड़ा जा सकता है।

वारि वन वनवारि,

वनवारि वनवारि।

वारिज विपुलवारि

पुलवारि कुलवारि। (उप., पृ. ५२)

द्रुमलता तुलवारि,

कूलकलि कुलवारि;

आकुल मुकुल वारि,

विहग संकुल वारि। (उप., पृ. ५२)

इस कविता में ध्वनि के साथ कही अर्थ जुड़ा है, कही नहीं जुड़ा। निराला का ध्यान अर्थ पर उतना नहीं जितना कुछ विवों पर है। वनवारी, वन, वारिज, विपुल वारि, द्रुमलता, कूल, कलि, मुकुल, विहग—ये विव पहचाने जा सकते हैं। ध्वनि के तरल प्रवाह पर ये विव लहराते हुए आगे बढ़ते जाते हैं। वनवारी के लिए कुलकानि निछावर करने की-सी बात है। परिवेश में प्रकृति का वैभव है; केन्द्र में शृंगार भाव है।

ताक कमसिनवारि,

ताक कम सिनवारि। (उप., पृ. ४७)

यहाँ तक आप अर्थ कर सकते हैं, कमसिन वाली को ताकने की क्रिया सार्थक मान सकते हैं। किन्तु आखिरी वंद है:

इराविन समक कात्

इराविन सम ककात्,

इराव निसम ककात्,
सम ककात् सिनवारि ।—

यहाँ निराला ध्रुपद जैसी पुरानी गयिकी में शब्दों के उलट-फेर कर रहे हैं, सामान्य कविता की तरह उसका अर्थ करना व्यर्थ होगा ।

निराला को जैसे ध्वनि-क्रीड़ा पसंद है, वैसे ही अर्थ-क्रीड़ा । कभी ये दोनों क्रीड़ाएँ साथ चलती हैं, कभी अलग । इस क्रीड़ा का एक रूप वह है जिसे छायावाद की लाक्षणिक शैली कहा गया है, दूसरा वह जिसमें दुरूह कल्पना से, अथवा बाल की खाल निकालने वाली तर्कवृत्ति से, निराला अर्थ-चमत्कार उत्पन्न करते हैं । चितवन की तूलिका उठाकर, मन की मदिरा में मौन भर कर, नभ के नील पटल पर वह तसवीर खींच रही है—यह छायावादी कविता में स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह हुआ । 'यमुना के प्रति' में—

उठा तूलिका मृदु चितवन की
भर मन की मदिरा में मौन इत्यादि ।

निराला रूप के उपासक हैं । मन की मदिरा में मौन भरने की अपेक्षा उनके लिए यह लिखना अधिक सहज है :

कहाँ भीगते अब वैसे ही
बाहु, उरोज, अधर, अम्बर । (परिमल, पृ. ५५)

समय की हवा से क्या सोने के फूल झरेंगे नहीं; क्या पलकों पर यौवन की अलक विचरती रहेगी ? ('युक्ति', परिमल, पृ. ५८) व्यंजना की इस वक्रता के बदले निराला के लिए यह लिखना अधिक स्वाभाविक है : मरा हूँ हजार मरण । (आराधना, पृ. ६)

निराला सहजभाव से गीत आरम्भ करते हैं :

पास हीरे, हीरे की खान,
खोजता कहाँ और नादान ? (गीतिका, पृ. २५)

आगे उन्हें द्रौपदी को पाने के लिए अर्जुन की मत्स्य-भेद क्रिया याद आती है । उस कहानी को वह योगी की साधना पर घटाते हैं । योगी को चक्र के सूक्ष्म छिद्र के पार लक्ष्यवेध करना है । यह चक्र है शरीर के भीतर जिसे पार करती हुई कुण्डलिनी ऊपर चढ़ेगी । लक्ष्य की तसवीर चित्त के निर्मल जल में दिखाई देगी । धनुष कर्म का है । लक्ष्यवेध से जो कृष्णा प्राप्त होगी, वह सिद्धि है । निराला का ध्यान वेदान्त ज्ञान के प्रतिपादन पर उतना नहीं जितना योगी के सन्दर्भ में अर्जुन की कथा को घटाकर चमत्कार उत्पन्न करने पर है ।

एक गीत में लिखा है :

दुःख-योग, धरा
विकल होती जब दिवस-वश
हीन तापकरा,

गगन-नयनों से शिशिर झर . . .

प्रेयसी के अधर भरते । (उप., पृ. ५०)

पृथ्वी सूर्य की किरणों से विकल हो जाती है, तब आकाश के नयनों से शिशिर—
आँसू—झरकर उसके अधर भर देते हैं ! यहाँ भावगाम्भीर्य नहीं, अलंकरणवृत्ति
का परिचय है ।

राम सीता के नेत्रों का ध्यान कर रहे हैं । सीता के नेत्रों में राम की छवि प्रति-
विवित है । राम की छवि वाले सीता के वे नेत्र स्वयं राम की आँखों में प्रतिविवित
होते हैं । काफी घुमावदार कल्पना है किन्तु निराला ने उसे इतने सहजभाव से,
भापा पर ऐसा असाधारण अधिकार प्रकट करते हुए शब्दबद्ध किया है कि उसकी
दुरूहता खलती नहीं,

खिंच गए दृगों में सीता के राममय नयन ।

संदर्भ के अर्थप्रवाह से निराला ने कल्पना की दुरूहता को दवा दिया है । यहाँ
अलंकरण भावोत्कर्ष में सहायक है ।

निराला के लिए सहजभाषा वह जिसमें अलंकार न हों, विशेषण न हों ।
वह विशेषणों को अलंकारों की श्रेणी में रखते हैं । मृदु, मसृण, स्निग्ध आदि विशेष-
ण भाषा के अलंकरण के लिए हैं किन्तु विशेषण केवल भाषा की शोभा बढ़ाने के
लिए नहीं होते । उनके द्वारा निराला पूरा सन्दर्भ ध्वनित करते हैं, पूरे वाक्यों का
काम लेते हैं । भाषा में कसाव, शब्दों का मितव्यय, अर्थ की सघनता—शैली की ये
विशेषताएँ विशेषणों के प्रयोग पर भी निर्भर हैं ।

जग के दग्ध हृदय पर

निर्दय विप्लव की प्लावित माया (परिमल, पृ. १५८)

जग के 'हृदय' पर जोर नहीं है; जोर है उसके 'दग्ध' होने पर । उस दग्ध से ही
विप्लव का निर्दय होना सार्थक होता है ।

अति गहन विपिन में जैसे

गिरि के तट काट रही हैं

नवजल धाराएँ । (उप., पृ. ६६)

गिरि के तट काटने की क्रिया गुरुत्वपूर्ण है विपिन की गहनता के कारण ।

उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्वकार—

नैशान्वकार और भी भयावह हो गया है पर्वत के दुर्गम होने के कारण ।

भग्न तन, रुग्ण मन,

जीवन विपण्न वन । (आराधना, पृ. ६२)

'सरोज-स्मृति' की आधी कथा निराला ने इन दो पंक्तियों में कह दी है । कथा कहते
हैं भग्न, रुग्ण और विपण्न । तन, मन और वन सहारे के लिए है ।

शिशिर की शर्वरी ।

हिंस्र पशुओं भरी । (अर्चना, पृ. ११)

दूसरी—पूरी की पूरी—पंक्ति विशेषण है । पहली पंक्ति में चित्रफलक का प्रसार

है; चित्रों का घनत्व है दूसरी पंक्ति में। विशेषण अलंकार नहीं है; रचना का अन्तस है।

निराला ने रत्नावली के लिए लिखा है :

प्रिय के जड़ युग कूलो को भर

वहती ज्यो स्वर्गंगा सस्वर। (तुलसीदास, पृ. ३२)

कैसा भी मूर्तिविधान हो, वह अपने में जड़ है; भावशक्ति से प्रेरित होने पर ही वह अर्थ से ध्वनित होता है। निराला के शब्द-चयन में, शब्दों द्वारा उभारे हुए विवों में, रूप-आकार की दृढ़ता और स्पष्टता है; इनसे वह जो अर्थ प्रकट करते हैं, वह इस दृढ़ता और स्पष्टता की सीमाएँ पार कर जाता है। उपर्युक्त उदाहरण में जड़ युग कूलो और स्वर्गंगा के दो विव हैं। स्थिरता, जड़ता तुलसीदास के आसक्त मन में है, प्रवाह, गतिशीलता रत्नावली में है। तुलसी का आसक्त मन पृथ्वी की जड़ता से बँधा है; रत्नावली का मन स्वर्गंगा के समान पवित्र है। यह अर्थ विवों द्वारा ध्वनित होता है; विवों की सुदृढ़, स्पष्ट सीमाएँ पार कर जाता है।

तुलसीदास रत्नावली से मिलने जाते हैं। रत्नावली ने संकल्प किया है कि वह उनकी आसक्ति दूर कर देगी :

अस्तु रे, विवश, मारुत-प्रेरित,

पर्वत-समीप आकर ज्यों स्थित

घन-नीलालका दामिनी जित ललना वह;

उन्मुक्त-गुच्छ चक्रांक-पुच्छ,

लख, नर्तित कवि-शिखि-मन समुच्च

वह जीवन की समझा न तुच्छ छलना वह। (पृ. ८२)

रत्नावली मारुत-प्रेरित मेघमाला बनी हुई है। कोई आन्तरिक शक्ति उसे तुलसीदास के काम-संस्कारों को भस्म करने की प्रेरणा दे रही है। मारुत शब्द इस शक्ति की ओर संकेतभर करता है, पूर्णतः व्यंजित नहीं करता। उस मेघमाला के पास विजली भी है जो नीचे आनन्द से नाचने वाले मोर को नहीं दिखायी देती। इसीलिए तुलसीदास रत्नावली का जो रूप देखते हैं, वह छलना मात्र है। अर्थ की यह ध्वनि एक बंद को पार करती हुई दूसरे तक पहुँचती है : जागी योगिनी अरूप-लग्न में उसका छलना वाला रूप नहीं, मारुत-प्रेरित—शक्ति वाला—रूप प्रकट होता है।

है अमानिशा; उगलता गगन घन अन्धकार;

खो रहा दिशा का ज्ञान; स्तब्ध है पवन-चार;

अप्रतिहत गरज रहा पीछे अंबुधि विशाल;

भूधर ज्यों ध्यानमग्न; केवल जलती मशाल।

राम का उल्लेख एक बार भी किए बिना निराला यहाँ परिवेश के चित्रण के साथ उनकी मनोदशा का चित्रण भी कर रहे हैं। परिवेश में घना अँधेरा है; हवा का

चलना वन्द है। समुद्र गरज रहा है। केवल पर्वत स्थिर है; अँधेरे में केवल मशाल जल रही है। विम्ब स्पष्ट हैं; निराला की दार्शनिक तर्कयोजना के अनुसार उनमें अन्तर्निहित अर्थ सहज ग्राह्य नहीं है। पृथ्वी, अप, तेज, वायु, आकाश—यहाँ पाँचों तत्त्व हैं। इनमें आकाश शिव का निवास है; वह रावण का सहायक है। पवन का सम्बन्ध महावीर से है। वह अभी सक्रिय नहीं हुए, इसलिए पवन-चार स्तब्ध है। जो तत्त्व राम का सहायक है, वह निष्क्रिय है। समुद्र गरज रहा है, लंका का रक्षक है, राम के मार्ग में बाधक बन चुका है, प्रलयकाल में मनुष्य का नाश करता है, अंधकार का मित्र है। भूधर पृथ्वी तत्त्व है, स्थिर है, राम इसी की पूजा करेंगे, इसे शक्ति रूप मानेंगे। मशाल अग्नि तत्त्व है, निर्बल होते हुए भी वह उस अंधकार में राम को सहारा दिए हुए है। मशाल जल रही है, चेतना की लौ ऊपर उठ रही है। दिशा का ज्ञान खो रहा है; राम दिग्भ्रान्त है, मन की शक्ति समेटकर रास्ता ढूँढ रहे है।

यह सारा अर्थ कविता में आगे प्रतिध्वनित होता है जब महावीर आकाश तत्त्व को पराजित करने को उद्यत होते हैं। जो पवन-चार स्तब्ध था, वह प्रबलवेग से सक्रिय होता है। उसकी सक्रियता का लक्ष्य है समुद्र को त्रस्त करना जो गरजकर राम को डरा रहा था।

शत घूर्णावर्त, तरंग-भंग उठते पहाड़,

जल-राशि राशि-जल पर चढ़ता खाता पछाड़।

समुद्र पछाड़ खाकर गिरता है, पवन की शक्ति के सामने कमजोर पड़ता है। महावीर अपने अट्टहास से रावण के सहायक आकाश को भी कँपा देते हैं।

‘राम की शक्तिपूजा’ की सफलता इस बात में है कि उसके विषय अपने में आकर्षक हैं, वे परिवेश और राम की मनोदशा का चित्रण एक साथ करते हैं, दार्शनिक स्तर पर उनमें एक आन्तरिक संगति है और उनसे ध्वनित और प्रतिध्वनित अर्थ कविता में आदि से अन्त तक गूँजता है। शास्त्रकारों की ध्वनि काव्य की एक रीति है; निराला की ध्वनि काव्य का चरम उत्कर्ष।

ध्वनि और अलंकरण में अन्तर है; भाव और रस में अन्तर है। भावभेद रस-भेद अपारा—प्रत्येक महाकवि पर यह उक्ति चरितार्थ होती है। एक-से लगने वाले कण्ठा या शृंगार के भावों में अनेक भेद हैं। ये भेद विश्लेषण कार्य में कौशल दिखाने के लिए नहीं हैं। उनकी सार्थकता इस बात में है कि वे मनुष्य की सूक्ष्म मनोदशाओं का यथार्थ चित्रण करते हैं। एक है भावुकता का स्तर जिसमें यथार्थ-चित्रण कमजोर है; दूसरा है सघन भावबोध का स्तर जहाँ निराला मनुष्य के मन की भीतरी दुनिया की पूरी झाँकी दिखा देते हैं। लक्षणग्रंथों के रीतिबद्ध भावों और यथार्थ-दृष्टा कवि द्वारा चित्रित सूक्ष्म मनोदशाओं में यह अन्तर है।

निराला कुछ रचनाओं में एक ही अथवा एक-सी भावदशा लेकर चलते हैं। मौन रही हार—गीत शृंगार भाव से शुरू हुआ तो उसी भाव में समाप्त हुआ। किन्तु उनकी श्रेष्ठ रचनाएँ वे हैं जहाँ विरोधी भावों को संगठित करके वह मानसिक

द्वंद्व, मनुष्य की गतिशील चेतना का चित्रण करते हैं। 'बादलराग' (६) में किसान की दशा के चित्रण में करुणा है, बादल के गर्जन-वर्षण में वीरभाव है, वह गगनस्पर्शी पर्वतों को क्षत-विक्षत करनेवाला अद्भुतकर्मा भी है। क्रोध, घृणा, दया, स्नेह, हास्य, आदि अनेक भाव एक साथ संगठित होकर बादल की समग्र कार्यवाही का चित्रण करते हैं। 'तुलसीदास' में युद्ध, शृंगार, वैराग्य, करुणा आदि के चित्र एक साथ देखने को मिलते हैं। 'वनवेला' में कामेच्छा की प्रबलता, साहित्यिक-सामाजिक संघर्ष में पिछड़ जाने से ग्लानि, दूसरों के आगे बढ़ने से ईर्ष्या, इन सब भावों को दवाने का प्रबल प्रयास चित्रित है। यह मनुष्य की मनोदशा का यथार्थ चित्रण है और रीतिवाद से भिन्न है।

मुक्त छन्द

छायावादी कवि के लिए आदर्श भाषा वह है जो अलंकारहीन हो; वैसे ही उसके लिए आदर्श छन्द वह है जो बन्धनों से मुक्त हो। छंद का अर्थ ही है भाषा को गतिलय के बन्धनों से नियन्त्रित करना, इसलिए कैसा भी आदर्श छंद हो, वह बन्धन-मुक्त तो हो नहीं सकता। 'मुक्त छंद' में मुक्त और छंद परस्पर-विरोधी अर्थों के द्योतक हैं।

निराला के लिए जैसे अलंकारहीन भाषा वेदों में सुरक्षित है, वैसे ही मुक्त छंद का व्यवहार उन्हीं ऋषियों ने किया था, जो सांसारिक मायामोह और अज्ञान से पूर्णतः मुक्त थे।

भाषा सुरक्षित वह वेदों में आज भी—

मुक्त छंद,

सहज प्रकाशन वह मन का—

निज भावों का प्रकट अकृत्रिम चित्र।

(परिमल, पृ. २३५-३६)

वेदान्त ज्ञान से मुक्त छन्द का सहज सम्बन्ध जोड़ते हुए निराला ने लिखा :

मुक्त हो सदा ही तुम,

बाधा-विहीन बन्ध छंद ज्यों,

डूबे आनन्द में सच्चिदानन्द रूप। (उप., पृ. १७६)

वेदान्त-ज्ञान से भिन्न स्तर पर रस-साधना करते हुए जब प्रकृति-प्रिया को बुलाते हैं, तब भी मुक्त छन्द की राह उसके लिए अधिक सुगम बतलाते हुए कहते हैं,

आज नहीं है मुझे और कुछ चाह,
अर्ध विकच इस हृदय-कमल में आ तू
प्रिये, छोड़कर बन्धनमय छन्दों की छोटी राह !

(अनामिका, पृ. ३४)

‘पन्त जी और पल्लव’ में निराला ने संगीत में आलाप से मुक्त छन्द की तुलना करते हुए लिखा कि तालबद्ध संगीत पिंजड़े में बन्द पक्षी की चेष्टाओं के समान है, आलाप वन के मुक्त विहंग की वृत्तियों के समान है। परिमल की भूमिका में मुक्त छन्द से मनुष्य की स्वाधीनता का सम्बन्ध जोड़ते हुए लिखा, “मनुष्यों की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है, और कविता की मुक्ति छन्दों के बन्धन से अलग हो जाना।” ‘मेरे गीत और कला’ में भाव, भापा, छन्द—तीनों की मुक्ति का समर्थन करते हुए उन्होंने अपनी दार्शनिक मान्यता दोहराई, “भावों की मुक्ति छन्द की भी मुक्ति चाहती है। यहाँ भापा, भाव और छन्द तीनों स्वतन्त्र हैं।” (प्रबन्ध-प्रतिमा, पृ. २७०)

ये सब तर्क सुनकर पाठक सहज ही प्रश्न करता है : मुक्तछन्द इतना महत्त्वपूर्ण है तो स्वयं निराला ने अधिकांश कविताएँ मुक्त छन्द के बदले बन्धनयुक्त छन्द में क्यों रची? दूसरा प्रश्न, यदि यह मान लें कि वेदों का छन्द मुक्त है तो क्या व्यास-वाल्मीकि के काव्य मानव-जाति के पतन का इतिहास है ? निराला के मुक्त छन्द का जितना ही विरोध हुआ, उतना ही वेदान्त ज्ञान और भाव-स्वाधीनता से उसका सम्बन्ध जोड़ते हुए उन्होंने उसका समर्थन किया। साथ ही वह बन्धनयुक्त छन्दों में बराबर कविताएँ लिखते रहे; ऐसी कविताओं में भाव, भापा, छन्द—सब परतंत्र होंगे, इस विचार से उन्हें कोई परेशानी न हुई।

भाव, भापा और छन्द न पूरी तरह मुक्त होते हैं, न पराधीन। व्यक्ति और समाज, भावोद्गार और चिन्तन, मौलिकता और अनुकरण, रचनात्मक प्रतिभा और सीखा हुआ कौशल—ये सब परस्पर सम्बद्ध हैं, इनमें कोई एक निरपेक्ष रूप में मुक्त नहीं है। छन्द में बन्धन और मुक्ति दोनों हैं; इनका संतुलन बिगड़ने पर छन्द या तो ध्वनि की यांत्रिक आवृत्ति बन जायगा या अतिशय मुक्ति से पीड़ित होकर अव्यवस्थित शब्द-जंजाल बन जायगा।

मुक्त छंद पूर्णतः मुक्त नहीं है, इसका प्रमाण यह है कि उसका भी एक आधार है। वह आधार है कवित्त। निराला ने ‘पंत जी और पल्लव’ निबन्ध में काफी विस्तार से समझाया कि मुक्त छन्द कवित्त के आधार पर ही सफल हो सकता है तथा कवित्त हिन्दी का जातीय छंद है। इस निबन्ध में उनका तर्क अन्तर्विरोधों में फँस जाता है। वह इस धारणा को छोड़ नहीं सकते कि भावों की मुक्ति छंद की मुक्ति चाहती है, साथ ही मुक्त छन्द के लिए उन्हें कवित्त का आधार भी चाहिए।

पंत ने मात्रिक छन्द में छोटी-बड़ी पंक्तियों वाली कविताएँ लिखी। इनसे अपनी रचनाओं की भिन्नता दिखाते हुए निराला ने मुक्त छन्द को आधारहीन छन्द कहा : “पंत की रचनाएँ विषम मात्रिक होने पर भी गीति-काव्य की परिधि को पार कर

स्वच्छंद छंद की निराधार नन्दन भूमि पर पैर नहीं रख सकती ।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ६०) मुक्त छंद किसी आधार पर चला तो फिर मुक्त कैसे हुआ ? इसलिए निराला ने उसे निराधार नन्दनभूमि पर विचरते हुए दिखाया । आगे लिखा कि उसकी सृष्टि कवित्त छंद से हुई है । इस तरह उसकी स्वयंभू ब्रह्म की पूर्णता खत्म हुई । फिर दिखाया कि ज़रा से हेर-फेर से 'जुही की कली' की पंक्तियाँ कवित्त छंद के एक चरण का टुकड़ा बन जाती हैं । मैथिलीशरण गुप्त के समर्थन का हवाला देते हुए लिखा, “गुप्त जी ने कहा, मेरा भी यही विश्वास है कि मुक्त-काव्य हिन्दी में कवित्त छंद के आधार पर ही सफल हो सकता है ।” (उप. पृ. ६४) यहाँ दूसरी स्थापना है । मुक्त छंद निराधार नहीं है; उसे कवित्त छंद का सुदृढ आधार मिला हुआ है । यही नहीं कि थोड़े हेर-फेर से कवित्त के चरण उनकी पंक्तियों में मिल जायँ, निराला जानते हैं कि हेर-फेर के बिना भी उनकी रचनाओं में कवित्त के चरण ज्यो-के-त्यो मिल जाते हैं । लिखा है, “कही-कही बिना किसी प्रकार का परिवर्तन किए ही मेरे मुक्त-काव्य में कवित्त-छंद के बद्ध लक्षण प्रकट हो जाते हैं । अवश्य इस तरह की लड़ी मैं जान-बूझकर नहीं रखा करता ।” (उप., पृ. ६२-३) उलझन यह है कि जो पूर्णतः मुक्त है, उसमें भी बद्ध लक्षण प्रकट हो जाते हैं; उससे बचने का प्रयास इस तर्क में है कि इस तरह की लड़ी मैं जान-बूझकर नहीं रखा करता ! वंनयुक्त छंद लिखने वालों का भी यही तर्क है ।

उमड़कर आँखों से चुपचाप

वही होगी कविता अनजान !

कोई भी स्वच्छंदतावादी कवि यह मानना पसंद नहीं करता कि उसने मात्राएँ गिनकर छंद लिखा है । गति, यति, लय, अन्त्यानुप्रास—सबकुछ प्रयास के बिना ही कविता में सजता चला जाता है, निराला वही धारणा दोहरा रहे थे ।

निराला ने कवित्त पढ़े थे, कवित्त लिखे थे । उनकी अनेक रचनाओं में सोलह वर्णों वाली कवित्त की आधी पंक्ति बार-बार दोहराई जाती है । यथा परिमल के तीसरे खंड में :

आई याद चाँदनी की धुली हुई आधी रात...

आई याद कान्ता की कंपित कमनीय गात...

निद्रालस वंकिम विशाल नेत्र मूंदे रही...

किंवा मतवाली थी यौवन की मदिरा पिये...

मान से प्रगल्भ प्रिय प्रणय निवेदन का...

मन्द हास मृदु वह सजा जागरण जग...

याद कर बीती बातें राते मन मिलन की...

गया दिन आई रात, गई रात खुला दिन...

भस्म हो गया था काल—तीनो गुण—तापत्रय...

उठता नहीं है हाथ मेरा कभी नरनाथ...

न्याय धर्म वञ्चित वह पापी औरंगजेब...

रंभा और रमा ये दो नारियाँ भी निकली थी...

बीच-बीच पुष्प-गुंथे किन्तु तो भी बंधहीन ।

शेष पन्द्रह वर्षों वाली आधी पंक्ति भी उनकी रचनाओं में बार-बार आती है । उदाहरण परिमल के तीसरे खंड में आसानी से मिल जायेंगे । इनकी गति हिंदी के परिचित कवित्त छंद की है, इसमें सन्देह नहीं ।

अब प्रश्न यह है कि निराला ने कविता को ही मुक्त छंद का आधार क्यों बनाया । और बहुत से गणात्मक मात्रिक छंद थे; उनमें किसी को चुन सकते थे । इस प्रश्न का उत्तर यह है कि निराला जिस तरह की नाटकीय कविताएँ लिख रहे थे, उनमें बोलचाल की लय का होना आवश्यक था । इस लय में विविधता होती है, उतार-चढ़ाव होता है, कुछ शब्दों पर कम, कुछ पर अधिक जोर दिया जाता है । यह विविधता मात्रिक छंद में लिखी हुई कविताओं में न दिखायी देती थी, गणात्मक वृत्तों में उसका अभाव और ज्यादा था, इसलिए निराला ने कवित्त को मुक्त छंद का आधार बनाया । "उसका सौन्दर्य गाने में नहीं, वार्तालाप करने में है"—'पंत जी और पल्लव' में उनकी यह मुक्त छंद-सम्बन्धी स्थापना अत्यन्त महत्वपूर्ण है । इससे पता चलता है कि उनकी मूल समस्या वेदान्त ज्ञान के अनुरूप छंद को मुक्त करने की नहीं है वरन् छंद की गति को वार्तालाप के अनुकूल बनाने की है ।

'पंत जी और पल्लव' में निराला ने लिखा है कि उन्होंने हिंदी और बंगला के नाटक देखे थे, अलफ्रेड और कोर्रिथियन कम्पनियों के नटों का हिंदी उच्चारण बड़ा अस्वाभाविक लगा था; इस तरह "हिंदी के अभिनय की सफलता पर विचार करते हुए, बोलते हुए, पाठ खेलते हुए, जिस छंद की सृष्टि हुई, वह यही है ।" वेदों से प्रमाण देने, भाव की मुक्ति से छंद की मुक्ति का सम्बन्ध जोड़ने की बात उन्हें वाद में सूझी; मूल बात थी नाटकीय वार्तालाप के अनुरूप छंद रचने की ।

नाटकीय वार्तालाप की एक विशेषता यह है कि साधारण बातचीत में शब्दों पर जितना जोर दिया जाता है, उससे ज्यादा जोर नाटकीय वार्तालाप में दिया जाता है । शब्दों पर इस आघात के बिना भाषा कमजोर मालूम होगी । 'मेरे गीत और कला' में निराला ने उर्दू और ब्रजभाषा के बारे में लिखा कि जिन कवि-सम्मेलनों में इन दोनों के कवि इकट्ठे होते हैं, उनमें उर्दू वाले बाजी मार ले जाते हैं । कारण यह समझ में आया कि जिस जगह ठहरकर वे बोलते हैं, "वह जीतने वालों का घर है—ब्रजभाषा के मुकाबले ।" यानी उर्दू वालों की आवाज बुलन्द मालूम होती है, ब्रजभाषा वालों का स्वर दबा हुआ लगता है । ऐसा क्यों होता है ? निराला को अपना मुक्त छंद उर्दू के सामने दबा हुआ क्यों नहीं लगता ? कहते हैं, उर्दू वालों के बीच दो-चार बार पढ़ने का मौका मिला, "जहाँ घड़ाघड़ मुक्त छंद के गोले निकलने शुरू हुए कि भाइयों की समझ में आ गया कि हाँ कुछ पढ़ा जा रहा है—यह 'गड्ड गड्ड गड्ड गड्ड' नहीं है ।" (प्रवन्ध प्रतिभा, पृ. २७०)

निराला कहना चाहते हैं कि ब्रजभाषा की लय बोलचाल की भाषा के अनुरूप

नहीं, वह कमजोर मालूम होती है। उर्दू छंदों की लय बोलचाल की भाषा के अनुरूप है, वह ताकतवर मालूम होती है। आधुनिक हिन्दी कवि अपने मात्रिक छन्दों में उस लय को नहीं ढाल पाते; वह कमजोर आवाज में गाते हैं, जोर से बोलते नहीं। एक कविता में लिखा है : चढ़ा राग पिन पिन होगा जब (बेला, पृ. ६६)। डम पिन पिन राग का मतलब है, मात्रिक छंदों में गाई जाने वाली वह कविता जिसमें बोल-चाल की लय का—नाटकीय वार्तालाप का—जोर नहीं। यह जोर निराला के मुक्त छन्द में है।

निराला अपने मुक्त छंद के द्वारा हिन्दी कविता की लय को, बोलचाल की भाषा, वाद्य की भाषा की लय के नजदीक ला रहे थे, कला के क्षेत्र में यह भी उनका क्रान्तिकारी काम था। मुक्त छंद की महत्ता इस बात में नहीं है कि वह बन्धनहीन है, पूर्णज्ञान या मुक्त भावों का वाहन है वरन् इसमें है कि उसने मात्रिक छन्दों की एकरस लय को मंग किया, वह हिन्दी कविता में बोलचाल की लय की विविधता लाया, उसने भाषा की छिपी हुई शक्ति उद्घाटित की। हिन्दी के कवित्त छंद में यह विविधता है। ब्रजभाषा में ही लिखी हुई कविता में वार्तालाप का ओज कवित्त में ज्यादा खुलता है। वीररस के श्रेष्ठ कविभूषण के कवित्त ही अधिक लोकप्रिय है। भूषण और पद्माकर इन दोनों ही कवियों ने कवित्त की लय में नए प्रयोग किए हैं। देव ने ओज की जगह उसकी लय में माधुर्य भरा है। निराला ओज, माधुर्य, परुषता, धीरता, करुणा एक ही छंद के माध्यम में प्रदर्शित करते हैं। जागो फिर एक बार (१) में माधुर्य और कोमलता है; जागो फिर एक बार (२) में परुषता और ओज। 'वह कविता की स्त्री-सुकुमारता नहीं, कवित्व का पुरुष-गर्व है'—(प्रबन्ध पद्म, पृ. ६१) यह स्थापना सही नहीं है। मुक्त छन्द वास्तव में अर्ध-नारीश्वर है, कभी-कभी एक ही कवित्त में परुषता और सुकुमारता दोनों गुण दिखाता है। 'निर्गुण आत्मा की तरह यह पुरुष भी बनता है और स्त्री भी'—यह स्थापना (उप., पृ. ८५) सही है। निराला ने अपने मुक्त छन्द को कवित्त की गति ही नहीं दी, उसकी सानुप्रास शब्दावली भी अपनाई। मुक्त छन्द के चरणों में उन्होंने अनुप्रासों के घुंघरु बांधे। इन घुंघरुओं से जब जैसी इच्छा हुई, वैसी ध्वनि निकाली। मुक्त छन्द में सहज भावोद्गार वाली कविताएँ उन्होंने कम लिखी; वर्णनात्मक, नाटकीय, वस्तुत्वकला-प्रधान कविताएँ ही अधिक लिखी। मन का सहज प्रकाशन, भावों का अकृत्रिम चित्र उनके मुक्त छन्द में प्रायः नहीं है। स्वतः स्फूर्त गेयता की जगह नाटकीय रचना-कौशल मुक्त छन्द में लिखी हुई कविताओं की विशेषता है।

निराला की एक कविता है 'नगिस'। यह मुक्त छन्द में नहीं है किन्तु इसके छन्द का आधार वही कवित्त है। सोलह वर्णों वाली जैसी पक्तियाँ ऊपर उद्धृत की गई हैं, वैसी ही पक्तियाँ इस कविता में हैं। फर्क यह है कि यहाँ उन्हें अन्त्यानुप्रास से जोड़ दिया है। छन्द रचना में निराला का यह अन्यतम प्रयोग है। छन्द की गति में ऐसी मस्ती, उसके उतार-चढ़ाव में मन की उमंग की ऐसी समर्थ व्यंजना,

नाटकीयता का प्रदर्शन किए बिना ध्वनि की ऐसी मोहक भंगिमाएँ, एक ही कविता में लय की ऐसी निरन्तर परिवर्तनशीलता कवित्त छन्द के आधार पर लिखी हुई उनकी अन्य किसी कविता में नहीं है। कविता अन्त्यानुप्रास-युक्त है, इसलिए बन्धनहीन नहीं; फिर भी मुक्त छन्द में लिखी हुई कविताओं से यहाँ लय की विविधता अधिक है, इसलिए उनके मुक्त छन्द से यह अधिक मुक्त है।

चैत्र का है कृष्ण पक्ष, चन्द्र तृतीया का आज

उग आया गगन में, ज्योत्स्ना तनु शुभ्र साज

नन्दन की अप्सरा धरा को विनिर्जन जान

उतरी समय करने को नैश गंगा-स्नान। (अनामिका, पृ. १८६)

घिसे-पिटे मुर्दा-से दिखने वाले कवित्त में अब भी बड़ी जान थी।

नये पत्ते में निराला की कुछ ऐसी कविताएँ हैं जिनमें छन्द में और गद्य में कोई विशेष अन्तर दिखाई नहीं देता।

चेहरा पीला पड़ा।

रीड़ झुकी। हाथ जोड़े।

आँख का अँधेरा बढ़ा,

सैकड़ों सदियाँ गुजरी। (नये पत्ते, पृ. ३५)

इस कविता के साथ दूसरी रचना 'खुशखबरी' (उप., पृ. ३३) पढ़ने से लगेगा कि गद्य से कविता की गति भिन्न है।

तबला दोनों हाथ आया हथियार,

दरवारी वीर राग छाया रहा;

सुब्हो गाम किरन जैसे तार पर

जीवन संग्राम हमारा छिड़ा।

ये पंक्तियाँ 'खुशखबरी' की हैं। इनकी लय कही कवित्त छन्द से मिलती है। दूसरी पंक्ति में चार-चार वर्णों के तीन टुकड़े हैं, ठीक कवित्त छन्द की तरह।

दरवारी वीर राग छाया रहा... (खुशखबरी)

पूरव का पाया हिला पश्चिम से... (उप.)

दुश्मन की जान आई आफत में... (उप.)

हाथ जोड़े। आँख का अँधेरा बढ़ा... (दगा की)

फिर सोलह वर्णों वाली पंक्तियाँ—

बड़े-बड़े ऋषि आए, मुनि आए, कवि आए... (दगा की)

किसी ने विहार किया, किसी ने अँगूठे चूमे... (नये पत्ते, पृ. ३५)

लोहा बजा धर्म पर, सभ्यता के नाम पर... (उप., पृ. ३२)

वीनती है, काँड़ती है, कूटती है, पीसती है। (उप., पृ. १५)

कविता चाहे तुकान्त हो चाहे अतुकान्त, उसकी चाल गद्य से मिलती है, तो वह कही-न-कही कवित्त की गति से बँधी हुई है। अनुप्रासों के घुंघरुनही वजते, सोलह-पन्द्रह-वर्णों की पंक्तियाँ जल्दी नहीं दोहराई जाती, तब लगता है, यह गद्य है। फिर

भी नये पत्ते की इन गद्यात्मक रचनाओं और परिमल के मुक्त छन्द में आन्तरिक समानता है। समानता यह है कि दोनों में बलाघात का सिद्धान्त एक है। वह इस तरह।

मान लीजिये, 'जुही की कली' में छंद की आधारभूत कड़ी चार वर्णों की है। यदि इस पर एक जगह बलाघात है, तो चार की जगह पाँच या तीन वर्ण होने पर बलाघात में अन्तर न आएगा। विजन वन बल्लरी पर—इसे यदि यों लिखा जाय जन वन बल्लरीप, तो बलाघात-संख्या में कोई अन्तर न पड़ेगा। मुक्त छंद, कवित्त की वर्ण-संख्या छोड़ देता है, बलाघात-संख्या पकड़े रहता है, इसीलिए छंद बना रहता है। बलाघात संख्या सोलह वर्णों की पंक्ति को देखते नहीं, चार या आठ वर्णों के चरण को देखते निर्धारित होती है।

विजन वन/बल्लरी पर (दो जगह बलाघात),
 सोती थी/सुहागभरी/स्नेहस्वप्नमग्न (मूल बलाघात तीन जगह)
 अमल कोमल/तनु तरुणी/जुही की कली (तीन जगह)
 दृग वंद किए/गिथिल/पत्तां के में। (तीन जगह)

इससे तुलना कीजिए नये पत्ते की रचनाओं का बलाघात क्रम :

दरवारी/वीर राग/छाया रहा;
 पूरव का/पाया हिला/पश्चिम से;
 चेहरा/पीला पड़ा/रीड़ झुकी;
 हाथ जोड़े/आँख का/अँधेरा बढ़ा।

हिन्दी में जो बहुत-सी कहावतें प्रचलित हैं, उनकी लय का विश्लेषण किया जाय तो देखेंगे कि जो कहावतें मात्रिक छंदों में नहीं है, उनमें बलाघात का उपर्युक्त नियम लागू होता है।

लाद दे/लदा दे
 लादने वाला/साथ कर दे—

वर्णों और मात्राओं की संख्या घटती-बढ़ती है; बलाघात-संख्या एक-सी रहती है। 'कुकुरमुत्ता' में कहीं तो उर्दू बहर की तरह निराला वजन का ध्यान रखते हैं, कहीं वजन का विचार न करके बलाघात के सहारे आगे बढ़ते हैं।

और कितने फूल, फव्वारे कई,
 रंग अनेकों—सुख, धानी, चम्पई।

यहाँ वजन दुरुस्त है। किन्तु

कास्मोपालिटन व मेट्रोपालिटन,
 जैसे हो फ़ायड, लिटन—

यहाँ पंक्तियों में केवल बलाघात का ध्यान रखा गया है। ऐसी ही 'खेजोहरा' में :

मिट्टी के सबब दूध ऐसा पानी,
 खुश हो बुआ ने नहाने की ठानी।

'गर्म पकीड़ी', 'प्रेम-संगीत', 'स्फटिक शिला' आदि कविताएँ बलाघात का ध्यान

रखते हुए लिखी गई हैं। निराला के ये प्रयोग ऐतिहासिक दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं।

कविता में व्यंजन कहाँ मुखर हैं, कहाँ दवे हुए हैं, स्वर कहाँ स्पष्ट सुनाई देते हैं, कहाँ अस्पष्ट है, छंद की गति कहाँ उदात्त है, कहाँ अनुदात्त, बोलचाल में किन शब्दों पर जोर दिया जाता है, किन पर नहीं दिया जाता—निराला इन सब बातों पर ध्यान देते थे, वारीकी से उन पर विचार करते थे। मुक्त छंद 'स्वर-प्रधान नहीं, व्यंजन-प्रधान है' (प्रबन्ध पद्म, पृ. ६१), जो अक्षर-मात्रिक स्वर-प्रधान राग हैं, वे स्त्री-भेद में हैं, जो व्यंजन-प्रधान हैं, वे पुरुष-भेद में हैं (उप., पृ. ८४), चौताल में गाने पर कवित्त छंद के पुरुषत्व का विकास होता है, 'स्वर किस तरह परिपुष्ट उच्चरित होते हैं' (उप., पृ. ८५), "कोई दीर्घ (स्वर) ऐसा नहीं, जिसने दो मात्राएँ न ली हों, कहीं-कहीं ह्रस्व-दीर्घ दोनों स्वर लुप्त कर देने पड़े हैं (उप., पृ. ८६), उसी कवित्त को ठुमरी के रूप में गाओ तो "उस समय न यह उदात्त भाव रहता है, न यह पुरुष पुरातन तक ले जाने वाला उसका पौरुष' (उप., पृ. ८६)। कवित्त को निराला जिस ढंग से गाते या पढ़ते थे, उनमें उदात्त भाव की रक्षा होती थी; ध्वनि-प्रवाह कहाँ कोमल है, कहाँ उदात्त, इस भेद के प्रति वह सजग थे। कवित्त छंद के बारे में जब कोई कुछ लिखे, तब 'प्रत्यक्ष जगत् में प्रचलित इसके स्वर-वैचित्र्य की जाँच करने के पश्चात्' (उप., पृ. ८७) उसे कुछ लिखना चाहिए; निराला ने यह जाँच की थी।

पंत की दो पंक्तियाँ उद्धृत करते हैं :

दिव्य स्वर या आँसू का तार

वहा दे हृदयोद्गार !

ये पंक्तियाँ मुक्त छंद में नहीं हैं। छंद की जाँच करते हुए निराला मात्राएँ गिनने से पहले पंक्ति में आघात गिनते हैं : "उद्धृत प्रथम पंक्ति में चार आघात हैं और दूसरी में तीन।" (उप., पृ. ६०) वह आघात क्यों गिन रहे हैं ? इसलिए कि उनके अपने मुक्त छंद में आघात ही प्रधान है जबकि पंत के छंद में उसकी भूमिका गौण है। पंत का छंद 'संगीत-प्रधान' है, अर्थात् उसमें वार्तालाप की लय, शब्दों पर यथा-स्थान आवश्यक जोर नहीं है, "अतएव यह (पंत का छंद) अपनी प्रधानता को छोड़कर एक दूसरे छंद (निराला के मुक्त छंद) के घेरे में, जो इसके लिए अप्रधान है, नहीं जा सकता।" (उप., पृ. ६१) सारांश यह कि बोलचाल की भाषा का लय पंत के संगीत-प्रधान छंदों में चौरस हो जाती है, निराला के मुक्त छंद में वह उभरती है।

'सफलता' कहानी के नायक नरेन्द्र के बारे में लिखा कि वह मनुष्य-धर्म में विश्वास करता था जिसे अंग्रेजी में रिलीजन ऑफ मैन 'नए स्वरपात से, जोर देकर कहते हैं।' (चतुरी चमार, पृ. ६३); निराला इस स्वरपात पर ध्यान देते हैं, कहाँ यह स्वरपात स्वाभाविक है, कहाँ अस्वाभाविक, इस पर विचार करते हैं। 'मेरे गीत और कला' में ब्रजभाषा-प्रेमियों के बारे में लिखा, "देखिए, भूषण के कवित्तों में गँवार की तरह चिल्ला रहे हैं या देव के छंदों में मारे शृंगार के दुहरे

हुए जा रहे हैं।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २६६) इस आलोचना में थोड़ी ज्यादाती है लेकिन यह बात सही है कि कवित्त कई तरह से पढ़े जा सकते हैं। “आज भी जिस छंद की आवृत्ति करके ग्रामीण सरल मनुष्य अपार आनंद अनुभव करते हैं” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ८३)---यह कथन अधिक सहृदयतापूर्ण, वस्तुस्थिति के अधिक अनुरूप है।

एक शेर कहा।

मैंने कला की पाटी ली है शेर के लिए,

दुनिया के गोलन्दाजों को देखा दहल गया। (बेला, पृ. ६१)

ये गोलन्दाज वे हैं जो अस्वाभाविक स्वरपात से लोगो को आतंकित करते हैं। इन्हीं पर नये पत्ते की ‘खुशखबरी’ में व्यंग्य है :

दुश्मन की जान आई आफत में

गली-गली गले के गोले दगे।

यह सब पढ़कर ‘मेरे गीत और कला’ में मुक्त छंद की प्रशंसा याद आने लगती है : “जहाँ घड़ाघड़ मुक्त छंद के गोले निकलने शुरू हुए... यह वह मशीनगन है, जो उर्दू वालों के पास भी नहीं।”

निराला गले से शब्दों के गोले निकालकर प्रसन्न होते हैं, गोलन्दाजों पर हँसते भी हैं। उनके मन में मुक्त छंद के प्रति कहीं शका है। शक्ति मन कहता है, बोल-चाल की लय को अपनाने के लिए यह आवश्यक नहीं कि मुक्त छंद ही लिखा जाय, सानुप्रास मात्रिक छंदों में भी यह कार्य संभव है।

मात्रिक छन्द

स्वरपात के प्रति पंत भी सचेत थे। कवित्त की शब्दावली ‘एक उत्तेजित तथा विदेशी स्वरपात के साथ बोलती है।’ मात्रिक छंद वाली कविताओं की तुलना में कवित्त की शब्दावली पर स्वरपात अधिक स्पष्ट था, पंत और निराला दोनों यह देखते थे, अन्तर था स्वरपात के महत्त्व को समझने में। पत के लिए यह स्वरपात उत्तेजित, अतः अस्वाभाविक था, उन्होंने पल्लव की भूमिका में कवित्त की एक पक्ति ली—कूलन में केलिन कछारन में कुंजन में क्यारिन में कलित कलीन किल-कन्त है। इसे उन्होंने मात्रिक छंद में यों लिखा :

सुकूलन में केलिन में (और)

कछारन कुञ्जन मे (सब ठौर)

कलित क्यारिन में (कल) किलकन्त
वनन में वगरयो (विपुल) वसन्त ।

इस पर टिप्पणी की : “अब दोनों को पढ़िए और देखिए, उन्हीं ‘कूलन केलिन’ आदि शब्दों का उच्चारण-संगीत इन दो छंदों में किस प्रकार भिन्न-भिन्न हो जाता है । कवित्त में परकीय और मात्रिक छंदों में स्वकीय हिंदी का अपना उच्चारण मिलता है ।”

कवित्त से पंत भी प्रभावित थे किन्तु यह प्रभाव उसकी शब्दावली का था, गति और लय का नहीं । मदन राज के वीर बहादर जैसी पंक्तियों में उस शब्दावली का अनुकरण देखा जा सकता है । वह ब्रजभाषा की शब्दावली का माधुर्य नये छंदों में ढाल रहे थे । पल्लव की रचनाओं में उन्हें इस प्रयास में आशातीत सफलता मिली । पल्लव की लोकप्रियता का यह मुख्य कारण था । कोमलकान्त पदावली के साथ उनके लघुगति छंद हिन्दी-प्रेमियों को बड़े सुहावने लगे । इन छंदों में स्वरपात चौरस था ।

निराला इस चौरस स्वरपात की जगह ‘उत्तेजित’ स्वरपात खोज रहे थे, साथ ही मात्रिक छंदों में नित नये प्रयोग भी करते जा रहे थे । ये प्रयोग कई तरह के हैं । इनमें एक प्रयोग सुकूलन में केलिन में (और) वाला है ।

चकित चितवन कर अन्तर पार ।

खोजती अन्तर तम का द्वार । (परिमल, पृ. ३५)

यह वही छंद है जिसमें पंत को स्वकीय हिन्दी का अपना उच्चारण मिलता था । निराला इस तरह की कविताएँ लिखते थे और हिंदी की कमजोरी पर खीझते भी थे । ‘यमुना के प्रति,’ ‘वसन्त समीर’ जैसी कविताएँ इसी तरह के स्वरपात-क्षीण मात्रिक छंदों में लिखी गई हैं ।

आओ, आओ, नील सिन्धु की ।

कम्प तरंगों से उठकर

पृथ्वी पर, वन की वीणा में

मृदु मर्मर भर मर्मर स्वर । (उप., पृ. ८०)

सिन्धु और तरंगों का संदर्भ होने पर भी निराला का स्वर ऊपर नहीं उठता, अस्वाभाविक रूप से गिरा-गिरा रहता है ।

प्रिय, मुद्रित दृग खोलो !

गत स्वप्न-निशा का तिमिर जाल

नव किरणों से धो लो । (उप., पृ. ३६)

गीत है, मात्रिक छंद में लिखा गया है, फिर भी स्वरपात साफ और निखरा हुआ है ।

परिमल के पहले खंड में निराला की तुकान्त मात्रिक छंद वाली रचनाएँ हैं । इनमें पहली किस्म की रचनाएँ वे हैं जिनमें स्वरपात सपाट है जैसे ‘खोज और उपहार,’ ‘वसन्त समीर,’ ‘यमुना के प्रति’ । दूसरी किस्म की रचनाएँ वे हैं जिनमें स्वरपात भाव के अनुरूप मद्धिम है ।

बैठ लें कुछ देर—(उप., पृ. २६)

एक दिन थम जायेगा रोदन—(उप., पृ. ३२)

सुमन भर न लिए—(उप., पृ. ३७)

तीसरी किस्म की रचनाएँ वे हैं जिनमें स्वरपात मुखर है जैसे

प्रिय, मुद्रित दृग खोलो

अथवा—जब कड़ी मारें पड़ी दिल हिल गया ।

चौथी किस्म की रचनाएँ वे हैं जिनमें स्वरपात 'उत्तेजित' है, ध्वनि-प्रवाह का स्तर उदात्त है :

तुम तुंग हिमालय शृंग और

मैं चंचल गति सुरसरिता ।

किन्तु ऐसी रचनाएँ परिमल के पहले खंड में कम हैं, दूसरे में अधिक हैं ।

दूसरे खंड की रचनाएँ मात्रिक छंदों में हैं, तुकान्त भी हैं किन्तु पंक्तियाँ छोटी-बड़ी हैं । निश्चित स्थान पर तुक मिलाने की परेशानी निराला को नहीं होती । किन्तु विपम मात्रिक छंदों में कविता लिखने का मुख्य कारण तुक ढूँढने की परेशानी नहीं है । निराला जहाँ चाहते हैं, वहाँ आसानी से शब्दों पर जोर देते हैं; छंद की बंधी हुई गति स्वरपात को चौरस नहीं कर सकती । करुण, कोमल, ओजपूर्ण भावों के अनुसार वह छंद की गति बदलते रहते हैं ।

परिमल के बाद जब वह गीत-रचना पर अधिक ध्यान देने लगे तब उन्होंने गीतों में वह चमत्कार दिखाया जो परिमल की विपम मात्रिक छंदों वाली रचनाओं में दिखा चुके थे । भाव के अनुरूप वह स्वरपात को उभारते या दबाते हैं । परिमल की रचनाएँ चाहे मुक्त छंद में हों, चाहे विपम मात्रिक छंदों में, चाहे तुकान्त सम-मात्रिक छंदों में, स्वरपात निखारने की कला में गीतिका से हेठी हैं । निराला मुक्त छंद का समर्थन करते थे, यह कहकर कि उसमें आर्ट ऑफ रीडिंग है; अब वह ऐसे कौशल के धनी हो गये थे कि गेयता के साथ वक्तृत्वकला की शक्ति को मिला सकते थे । कविता में भाषा की ओजपूर्ण गति को उतारने के लिए अब मुक्त छंद आवश्यक न था । परिमल के बाद उन्होंने मात्रिक छंदों में ऐसी कविताएँ लिखना बंद कर दिया जिनमें स्वरपात चौरस हो । इसके विपरीत 'रेखा', 'प्रेयसी', 'कैलास में शरत', 'स्वामी प्रेमानन्द जी महाराज' आदि जो मुक्त छंद में कविताएँ लिखी, वे कम-जोर साबित हुईं । हर तरह का कमाल मात्रिक छंदों में ही दिखाना उन्हें प्रिय हुआ । इसलिए निराला की अधिकांश कविताएँ मुक्त छंद में नहीं, सानुप्रास मात्रिक छंदों में हैं ।

परिमल की रचनाओं में निराला एक दूसरा प्रयोग करते हैं । मात्रिक छंद की छोटी-छोटी पंक्तियों से मन उचटता है । वे सोलह मात्राओं की सीमा लाँघकर चौबीस या अधिक मात्राओं की पंक्तियाँ रचते हैं :

किस अनन्त का नीला अञ्चल हिला हिला कर

आती हो तुम सजी मंडलाकार ? (परिमल, पृ. ७२)

विषम मात्रिक छंदों में लंबी पंक्तियाँ रचने की सुविधा और भी ज्यादा है और निराला उससे पूरा लाभ उठाते हैं। जैसे मुक्त छंद में कवित्त की आधी पंक्ति वह अकसर दोहराते हैं, वैसे ही सोलह पंक्तियों की मात्रा को आधार मानकर उसमें आठ या अधिक मात्राएँ जोड़ते हुए वह लंबी पंक्तियाँ रचते हैं।

कवियों के मानस की मृदुल कल्पना के-से जाल (उप.)

कण्ठ स्वर का जब तक मुझ में रहता है आवेश (उप.)

व्यक्त इशारे से ही सारे बोल मधुर अनमोल (उप.)

मन्द तरंगों की यमुना का काला काला रंग (उप.)

निराला के पूर्ववर्ती रीतिवादी कवियों, उनके समकालीन छायावादी और गैर छायावादी कवियों की रचनाओं में छंद का ऐसा प्रसार नहीं है। निराला हिंदी काव्य में जो नई प्राण-प्रतिष्ठा कर रहे थे, उसका एक अनिवार्य पक्ष यह छंद का प्रसार था।

‘तरंगों के प्रति’ और ‘तुम और मैं’ में छोटी-बड़ी पंक्तियाँ मिलाकर निराला ने कविता के नपे-तुले बंद रचे। इनसे भिन्न दूसरे खंड की विषम मात्रिक रचनाएँ हैं जिनमें छोटी-बड़ी पंक्तियाँ हैं, नपा-तुला कुछ नहीं है। इन दोनों के रचना-कौशल को मिला दें तो ‘सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति’ और ‘वनवेला’ की कला मिल जाएगी। इन दोनों रचनाओं में छोटी-बड़ी पंक्तियों के बंद हैं किन्तु नपे-तुले नहीं हैं। विषम मात्रिक छंदों का प्रवाह यहाँ व्यवस्थित किया गया है, साथ ही नपे-तुले बंदों की सीमा तोड़ दी गयी है। ये कविताएँ अंग्रेजी की अनियमित ओड—जैसे वर्डस्वर्थ की प्रसिद्ध इम्मोर्टेलिटी ओड—के समान हैं। परिमल की रचनाओं के आधार पर ही निराला की इस कला का विकास हुआ है।

सोलह मात्राओं के छन्द कई तरह के हैं। एक तरह का छंद वह है जो ‘यमुना के प्रति’ में है। इसी की चाल का अनुसरण करते हुए ‘तरंगों के प्रति’, ‘उसकी स्मृति’, ‘अधिवास’, ‘पहचाना’, ‘भिक्षुक’, ‘सध्या सुन्दरी’, ‘शरत्पूर्णिमा की विदाई’, ‘आवाहन’ आदि अनेक कविताएँ लिखी गई हैं। अनामिका में सकलित ‘उद्बोधन’, रवीन्द्रनाथ की कविता पर आधारित ‘ज्येष्ठ’ में छन्द की यही चाल है। एक दूसरी चाल का छंद है ‘प्रभाती’, में—

जीवन प्रसून वह वृन्तहीन

खुल गया उपा नभ में नवीन।

‘तुम और मैं’ के छन्द की चाल भी यही है :

तुम दिनकर के खर किरण जाल...

तुम कर पल्लव भङ्कृत सितार।

परिमल में इसका प्रयोग कम हुआ है किन्तु आगे चलकर यह निराला का प्रिय छंद हो गया और उसके आधार पर उन्होंने बड़े चमत्कारी महल उठाये। तुलसीदास का आधारभूत छंद यही है। इसी में उन्होंने ‘सरोज-स्मृति’ लिखी। यही ‘राम की शक्तिपूजा’ के छंद का आधार है। ‘तुलसीदास’ की एक पंक्ति में अगली पंक्ति का

आधा हिस्सा मिला दीजिए, 'राम की शक्तिपूजा' का छंद मिल जायगा :

भारत के नभ का प्रभापूर्य शीतलच्छाय,

है अमानिशा; उगलता गगन घन अन्धकार ।

तुलसीदास में निराला छंद की रास खींचे रहते हैं; उसकी निरन्तर अवस्था होती हुई गति में शक्ति भर देते हैं। प्रत्येक वंद अपने में पूर्ण, ऊर्जा का केन्द्र है। 'सरोज-स्मृति' में वह छंद को सहज रूप में बढ़ने देते हैं, अर्थ-प्रसार के विचार से पैराग्राफ रचते हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में 'सरोज-स्मृति' का प्रवाह है, 'तुलसीदास' की शक्ति है। प्रत्येक पैराग्राफ ध्वनि-संरचना का अनूठा नमूना है। 'राम की शक्ति-पूजा' का छंद उनके कानों में गूंजता रहता है, उसकी प्रतिध्वनि 'सम्राट् एटवर्ड अष्टम के प्रति' और 'वनवेला' में सुनाई देती है।

निकलता कमल जो मानव का वह निष्कलंक (अनामिका)

साम्राज्य सप्त सागर तरंगदल दत्त माल (उप.)

हो गया सान्ध्य नभ का खताभ दिगन्त फलक (उप.)

प्रेयसी के अलक से आती ज्यों स्निग्ध गंध (उप.)

'सरोज-स्मृति' में निराला ने एक ही छंद में उदात्त करुणभाव चित्रित किये, विरोधियों की व्यंग्यपूर्ण आलोचना भी की। 'वनवेला' में इसी व्यंग्यपूर्ण आलोचना के लिए उन्होंने शक्तिपूजा के छंद का उपयोग किया। वे एक ही छंद से तरह-तरह की झंकारें निकालते हैं, यह उनके रचना-कौशल का प्रमाण है। 'राम की शक्तिपूजा' पढ़कर बैरगिया नाला जुलुम जोर की याद नहीं आती; किंतु उसका आधारभूत छंद है वही। 'दान' कविता जहाँ कमजोर है, वहाँ बैरगिया नाला की याद दिलाती ही है :

कर रामायण का पारायण

जपते हैं श्रीमन्नारायण । (अना., पृ. २५)

जैसे 'नगिस' में कवित्त छंद नहीं पहचाना जाता, वैसे ही 'तुलसीदास' और 'सरोज-स्मृति' में यह छंद। निराला जैसे शब्दों को नयी शक्ति देते हैं, वैसे ही हिन्दी छंदों में नयी प्राण-प्रतिष्ठा करते हैं। 'यमुना के प्रति' में जो छंद बहुत कमजोर मालूम होता है, उसी में स्वामी विवेकानन्द की कविता—नाचे उस पर श्यामा—का जोरदार अनुवाद किया है :

गरज रहे है मेघ, अग्नि का

गूंजा घोर निनाद—प्रमाद,

स्वर्ग धरा व्यापी संकर का

छाया विकट कटक उन्माद ।

छंद की चाल धीमी है या तेज, यह उसके यांत्रिक ढाँचे पर निर्भर नहीं है। उसकी चाल धीमी या तेज होती है शब्द-योजना के कारण। 'यमुना के प्रति' में जो छंद सुस्त है, वही नाचे उस पर श्यामा में खूब सजग है। निराला की शब्द-योजना उनके भावावेश से जुड़ी हुई यद्यपि उस पर निर्भर नहीं है। इस तरह छंद की गति

—अन्ततोगत्वा—भावदशा से संबद्ध है ।

निराला की कविताओं में शुरू से अन्त तक शब्दों पर जोर देने का ढंग एक-सा नहीं रहता । यह ढंग पहचाना जा सकता है जैसे 'सरोज-स्मृति' में—

यह हिन्दी का स्नेहोपहार...

जागे जीवन जीवन का रवि...

तू सवा साल की जब कोमल...

खंडित करने को भाग्य अंक ।

यदि सारी पंक्तियाँ इसी सँचि में ढली हुई निकलें तो कविता नीरस और निःशक्त हो जाय । इसलिए निराला निरन्तर पंक्ति की लय में हेराफेरी करते रहते हैं ।

व्यक्त हो चुका चीत्कारोत्कल

क्रुद्ध युद्ध का रुद्ध कण्ठफल ।

इसी तरह की कारीगरी सबसे ज्यादा 'राम की शक्तिपूजा' में है । लय में नयी मंगिमाएँ पैदा करने के लिए वह यति का स्थान भी बदलते रहते हैं ।

निराला ने माइकेल मधुसूदन दत्त और रवीन्द्रनाथ की रचनाओं में एक विशेषता देखी कि वाक्य एक पंक्ति में या दो पंक्तियों के जोड़ में सीमित नहीं रहता । कभी पंक्ति के बीच में खंत्त होता है, कभी अन्त में । निराला के वाक्यांश अनेक स्थलों पर पंक्ति के बीच में पूरे होते हैं, कभी-कभी पूर्ण विराम पंक्ति के अन्त में न आकर पहले ही छंद की गति को रोक देता है । यथा सरोज-स्मृति में—

है बड़े नाम उनके ! शिक्षित

लड़की भी रूपवती ; समुचित

आपको यही होगा कि कहे

हर तरह उन्हें ; वर सुखी रहें ।

आयेंगे कल ।

इस तरह एक पंक्ति से दूसरी पंक्ति में अर्थ-प्रसार की कला वहाँ सफल होती है जहाँ अन्त्यानुप्रास इस प्रसार में बाधक नहीं होता । ऊपर की पंक्तियों में अन्त्यानुप्रास पर ठहराव नहीं है ; दूसरी पंक्ति में भागने की जल्दी है । ऐसी स्थिति में अर्थ-प्रसार-कला असफल होती है । निराला की काव्यकला अन्त्यानुप्रास पर भर-पूर जोर चाहती है, अर्थप्रसार हो चाहे न हो । ऊपर की पंक्तियों में तुलनीय है, कविता के अंतिम अंश की ये पंक्तियाँ जहाँ अन्त्यानुप्रास पर पूरा जोर है जहाँ अन्त्यानुप्रास अर्थप्रसार में बाधक नहीं है :

हो इसी कर्म पर वज्रपात ,

यदि धर्म, रहे नत सदा माथ

इस पथ पर, मेरे कार्य सकल

हों भ्रष्ट शीत के से शतदल !

'राम की शक्तिपूजा' की लंबी पंक्तियों में स्वभावतः अन्त्यानुप्रास पर और भी

अधिक बल है, उसे लाँघकर शीघ्रता से दूसरी पंक्ति में अर्थप्रसार का प्रयत्न निराला नहीं करते ।

अन्त्यानुप्रास मिलाने में निराला पूरे ध्वनि-साम्य का ध्यान नहीं रखते । जैसे मशाल और विशाल—यहाँ पूरा वर्ण-साम्य है । किन्तु स्थल-जल, हनुमान-विधान, अंधकार-पवन-चार में आशिक वर्ण-साम्य ही है । ष और श, ण और न का भेद उनके लिए अनावश्यक है । निनिमेष के साथ देश, सम्भाषण के साथ पतन की तुक मिलती है । 'तुलसीदास' में अंग से तुक मिलाने के लिए व्यंग्य को व्यंग्य लिखते हैं । व्यंजन-साम्य न मिलने पर स्वर-साम्य से काम निकालते हैं । यथा 'राम की शक्ति-पूजा' में—रण देखी जो के वजन पर समग्र नभ को । तुक ढूँढ़ने में वह काफी परिश्रम करते हैं और कभी-कभी दूर की कौड़ी लाते हैं । 'तुलसीदास' पंचतीयं आतुर पद चलकर पहुँचे । इस पहुँचे से तुक मिलाने के लिए वह अवधी क्रिया कुचे ढूँढ़ लाये :

नग्न पद चले, कंटक, उपाधि भी, न कुचे (तुलसीदास, पृ. २५)

स्वभावतः पंक्ति के अंत में लघु-गुरु वर्ण-क्रम बदलते रहते हैं । 'यमुना के प्रति' में अम्लान-ध्यान, गुञ्जार-वारंवार से लगा कर झंकार-अपार और तान-गान तक वह गुरु-लघु वर्ण क्रम निवाहते हैं; केवल एक जगह गागर-अंबर में यह क्रम भंग होता है । ऐसा परिश्रम उन्होंने फिर नहीं किया । वर्णक्रम परिवर्तन कही खटकता है, कही उससे नया सौंदर्य उत्पन्न होता है । 'राम की शक्तिपूजा' में अञ्जना का भाषण कमजोर है । एक जगह रह-रह के साथ सह-सह, दूसरी जगह सोचो मन में के साथ श्री रघुनन्दन ने ! लघुगुरु वर्ण-क्रम बदला; अन्त्यानुप्रास भी कमजोर रहा । परिवर्तन से कोई खूबसूरती पैदा नहीं हुई । किंतु जहाँ लिखते हैं :

वह एक और मन रहा राम का जो न यका—

वहाँ वर्णक्रम-परिवर्तन के साथ भाव-परिवर्तन भी होता है; पाठक मन की परा-जित दशा छोड़कर अपराजित दशा की बात सोचने लगता है । ऐसे ही शरण-मरण, संवल-विकल के बाद रही-कही में क्रम-भंग निराला की भावदशा के परिवर्तन की सूचना देता है :

दुख ही जीवन की कथा रही,

क्या कहूँ आज, जो नहीं कही । (सरोज-स्मृति)

यहाँ वर्णक्रम-परिवर्तन सार्थक है ।

'तुलसीदास' के प्रत्येक वद की पहली और चौथी पंक्ति के अंत में साधारणतः लघुवर्ण आता है । अड़सठवें और उन्हत्तरवे वंदों में निराला ने लघु-गुरु क्रम रखा है :

बोला भाई 'तो चलो अभी,

अन्यथा, न होंगे सफल कभी...

जब देखो तब द्वार पर खड़े,

उधार लाए हम, चले वड़े !'

पदावली अपने में कमजोर है; वर्णक्रम बदलने से विशेष अन्तर नहीं आया ।
आगे—

सूना उर ऋषियों का ऊना
सुनता स्वर, हो हर्षित दूना । (पृ. ४६)

यहाँ पदावली वैसे ही सशक्त है; वर्णक्रम बदलने से नया चमत्कार नहीं हुआ ।
किन्तु—

उस मानस ऊर्ध्व देश में भी
ज्यों राहु ग्रस्त आभा रवि को—(पृ. १५)

यहाँ तुलसीदास का मन ऊर्ध्व देश के उच्चतम बिंदु तक पहुँच गया है, क्रम-परिवर्तन अच्छा लगता है ।

उसके अदृश्य होते ही-रे
उतरा वह मन धीरे-धीरे—(पृ. २३)

स्थिति-परिवर्तन के साथ क्रम-परिवर्तन सार्थक है । जहाँ रत्नावली के योगिनी-रूप का वर्णन करते हैं, वहाँ लघु-गुरु वर्णक्रम ने पंक्ति में नई शक्ति भर दी है ।

बिखरी छूटी शफरी अलकें
निष्पात नयन नीरज पलकें । (पृ. ४४)

इसी संदर्भ में पुनश्च:

अचपल ध्वनि की चमकी चपला,
बल की महिमा बोली अवला—(पृ. ४५)

यहाँ भी वही चमत्कार है । अंत में तुलसीदास जब घर छोड़कर चलने को होते हैं, मन आकाश से मानो बरती पर उतरता है, निराला उनके अपने में खोये हुए मन की तसवीर खींचते हैं :

क्या हुआ कहाँ, कुछ नहीं सुना,
कवि ने निज मन भाव में गुना
साधना जगी केवल अधुना प्राणों की ।

तुलसीदास की भावदशा में परिवर्तन के साथ यहाँ भी वर्णक्रम-परिवर्तन सार्थक है । निराला ने ऐसे परिवर्तन जान-बूझकर किए हों, यह आवश्यक नहीं ।

छंद की गति में वह जो परिवर्तन करते हैं, वह जान-बूझकर । ध्वनि की नयी भंगिमाएँ सामान्यतः अर्थ के उत्कर्ष में सहायक होती हैं । किन्तु बहुत जगह गति-भंग-दोष उनकी मजबूरी जाहिर करता है । 'राम की शक्तिपूजा' जैसी समर्थ रचना भी इस दोष से मुक्त नहीं । जाम्बवान के भाषण में—

जब तक लक्ष्मण है महाबाहिनी के नायक
मध्यभाग मे अंगद दक्षिण—इवेत सहायक ।

दूसरी पंक्ति में इवेत-सहायक पढ़ा जाय तब गति दुरुस्त होती है; इवेत पर रुकने से कोई सौन्दर्य पैदा नहीं होता, अनावश्यक झटका जरूर लगता है । इस तरह के दोष निराला के गीतों में भी हैं ।

गीत और लोकसंगीत

अर्चना में एक गीत बड़े मधुर ढंग से शुरू होता है—रंगभरी किसी अंगभरी हो।
आगे दो पक्तियाँ हैं :

जैसे मैं बाज़ार में बिका

कौड़ी मोल : पूर्ण शून्य दिखा।

दूसरी पक्ति में गति-मंग है। शून्यस-हायक की तरह शून्यदि-खा पड़ा जाय तब गति दुरुस्त होती है। गीतिका में एक गीत की पहली पक्ति है : वह जाता रे परिमल बन। अंतिम पक्ति है : स्वर्ग की परी स्वर्ण किरण। यहाँ भी स्वर-णकिरण पड़ा जाय तो गति ठीक रहती है किन्तु स्वर्ग-स्वर्ण के ध्वनि-साम्य के कारण गति-मंग अखरता नहीं।

गीत आरम्भ होता है :

प्रति क्षण मेरा मोह मलिन मन (गीतिका, पृ. ४५)

आगे निराला छंद की गति बदलते हैं :

उल्लसित चमत्कृत कर भरती हो

अजस्र रस रूप धन किरण।

गति-परिवर्तन उल्लास की व्यञ्जना के अनुकूल है, सार्थक है। मात्राएँ बराबर रहती हैं, केवल गीत में थोड़ा हेर-फेर है। किन्तु यामिनी जागी के पहले बंद में उन्नीस मात्राओं की पक्ति है, दूसरे में सत्रह मात्राओं की। गाना है, स्वर खींचकर मात्राएँ पूरी की जा सकती हैं; छंद की गति में परिवर्तन नहीं होता। किन्तु सखि वसंत आया—इस गीत के पहले बंद में सोलह मात्राओं की पंक्ति है, दूसरे और तीसरे में सत्रह मात्राओं की। छंद बदलता है, छंद की गति बदलती है।

किसलय-वसना नव-वय लतिका।

मिली मधुर प्रिय-उर तरु-पतिका...

लता मुकुल हार-गन्ध-भार भर

बही पवन बंद मंद मदतर। (गीतिका, पृ. ३)

लय-परिवर्तन का औचित्य यही है कि ध्वनि-प्रवाह निम्न से उदात्त की ओर उठता है।

लघु-गुरु वर्णक्रम-परिवर्तन वह गीतों में भी करते हैं। यामिनी जागी में भर रहे, तर रहे, दिन कर रहे के बाद दूसरे बंद में बाल, मराल और जयमाल। सखि वसन्त आया में पहले लतिका-पतिका, फिर भार भर, मंदतर। तुक मिलाने में स्वर-साम्य से काम लेते ही हैं—खड़ी से कली की, पड़ी और गड़ी से भरी की तुक मिलाते हैं। (उप., पृ. ४) एक गीत में उन्होंने अनंग, तरंग और उमंग के साथ ब्रह्म की तुक मिलाई है। (अर्चना, पृ. २१) अंतिम वर्ण ह्रस्व है, इतना ही साम्य है।

सामान्यतः गीतों में निराला के अन्त्यानुप्रास अत्यन्त मुखर हैं। कविताओं से अधिक गीतों का सौन्दर्य प्रकट करने के लिए वे अनिवार्य हैं। बहुत से भजनों की तरह एक ही तुक बराबर नहीं दोहराई जाती। बँगला-अंग्रेजी की लिरिक रचनाओं की तरह एक ही गीत में अन्त्यानुप्रासों की विविधता रहती है। टेक दूसरी; प्रत्येक बंद के अन्त्यानुप्रास दूसरे। इनके अलावा निराला एक ही पंक्ति में ध्वनि-साम्य से नया सौन्दर्य पैदा करते हैं। अमरण भर वरण गान (उप., पृ. ७); प्रिय स्वतंत्र रव, अमृत मंत्र नव (उप., पृ. १) इत्यादि। कभी इस तरह ध्वनि-साम्य एक पंक्ति के बाद दूसरी में प्रकट होता है, यथा :

मन चंचल न करो !

प्रतिपल अञ्चल से पुलकित कर

केवल हरो, हरो। (उप., पृ. १६)

अथवा

रँग गई पग-पग धन्य घरा,

हुई जग जगमग मनोहरा। (उप., पृ. ४६)

कविताओं से कुछ अधिक ही गीतों का नाद-सौन्दर्य इस ध्वनि-साम्य पर निर्भर है। मुक्त-छंद से सम्बन्धित वन्धन-हीनता के सारे सिद्धान्त यहाँ व्यर्थ हो जाते हैं।

निराला की कविताओं की तरह गीतों में भी स्वरपात कहीं अधिक मुखर है, कहीं कम। गीत बहुत तरह के हैं किंतु इनमें दो वर्ग मुख्य हैं। एक वर्ग उन गीतों का है जिनमें बलाघात मुखर है, वक्तृत्वकला का उतार-चढ़ाव है, ओजगुण की प्रमुखता है, स्वर उदात्त के आसपास रहता है। दूसरी तरह के गीत वे हैं जो लोक-गीतों और ब्रजभाषा के पारंपरिक गीतों के अनुरूप रचे गए हैं, जिनमें नाटकीयता से अधिक आत्मनिवेदन, वक्तृत्वकला से अधिक गेयता, ओज से अधिक कोमलता और माधुर्य है। शेष गीत इन्हीं दो वर्गों के बीच में आते हैं। दोनों तरह के गीत लिखने की प्रवृत्ति निराला में आरंभ से है।

प्रिय, मुद्रित दृग खोलो !

गत स्वप्न निशा का किरणजाल

नव किरणों से धो लो।

यहाँ बलाघात मुखर है; ध्वनि-प्रवाह का स्तर उदात्त है या उसके निकट है। अलि घिर आये घन पावस के—(परिमल, पृ. ६०) यह पारंपरिक गीतों के अनुरूप है, स्वरपात दबा हुआ है। पहले वर्ग के गीत गीतिका में अधिक हैं, दूसरे वर्ग के अचना, आराधना आदि में। पहले वर्ग के गीत संगीत-शास्त्रियों को अटपटे लगते हैं। अटपटे न लगने पर पुरानी बंदिशों की तरह—या आधुनिक गीतों की तरह—गाने लगे तो लय ताल के चौखटे में निराला का उदात्त स्वर-सौन्दर्य चौपट हो जायगा। सफल गायकी के लिए आवश्यक है कि पंक्ति का अर्थ निखारने के लिए अथवा ध्वनि की गरिमा प्रकट करने के लिए निराला ने जहाँ जैसा जोर दिया है, वैसा जोर गाते समय सुरक्षित रहे, यह हो नहीं पाता। इसीलिए वर दे बीणावादिनि वर दे की

लोकप्रियता के बावजूद गाने वालों के कंठ में वीणावादिनी की दुर्गंत हो जाती है।

यद्यपि निराला दुरूह शब्द-शिल्पी माने जाते हैं, फिर भी छायावादी कवियों में लोकगीतों का सबसे अधिक प्रवाह उन्हीं पर है। परिमल के बाद काव्य के प्रत्येक चरण में होली की धुन गूँजती है। नयनों के डोरे लाल गुलाल भरे खेली होली—हिंदी का सर्वश्रेष्ठ होली-गीत है। लय की मादकता, पदावली की कोमलता, शृंगार भाव की मधुरता ने उसमें अनुपम सौन्दर्य पैदा किया है। कही गतिभंग नहीं, अन्त्यानुप्रास सब दुरुस्त हैं। निराला लोकगीतों का अनुकरण नहीं करते; उनकी धुन, चित्रण का ढंग, शब्द-योजना, वातावरण अपनाते हुए उन्हें अपने साहित्य के कलात्मक स्तर तक उठा ले आते हैं। खुले अलक मुँद गये पलक दल, श्रमसुख की हृद होली—यह पद्ययोजना लोकगीतों की परिधि से बाहर की है। उसमें निराला की अपनी कला का चमत्कार है।

लोकगीतों की एक विशेषता यह है कि बहुत जगह दीर्घ स्वर ह्रस्ववत् पढ़े जाते हैं। इससे भाषा में लोच पैदा होता है, पढ़ने और गाने का सौन्दर्य और बढ़ जाता है। सबैया गणात्मक छंद है; पुराने कवि, लोकगीतों में स्वरों की घट-बढ़ के अनुरूप, हिंदी में गणात्मक छंद के नियम तोड़ देते हैं। अवधेस के द्वारे सकारे गई सुत गोद के भूपति लै निकसे। पूरी पंक्ति में ए स्वर ह्रस्व-दीर्घ रूपों में रचा हुआ है। यह कौशल निराला के गीतों में है।

प्रिय कर कठिन उरोज परस कस कसक मसक गई चोली

एक वसन रह गई मन्द हँस, अधर-दशन अनवोली।

पहली पंक्ति में गई की ई ह्रस्ववत् है; दूसरी में गई की ई पूर्णतः दीर्घ है। ऐसे ही कली सी कांटे की तोली...

बनी रति की छवि भोली...

दोनों पंक्तियों में 'की' है; पहली में ह्रस्ववत्, दूसरी में दीर्घ। बाद के गीतों में स्वरों की यह घट-बढ़ निराला की शैलीगत विशेषता हो गई है :

वरद हुई शारदा जी हमारी,

पहनी वसन्त की माला सँवारी—(गीतगुंज, पृ. २३)

कूची तुम्हारी फिरी कानन में

फूलों के आनन आनन में—(उप)

चंग चढ़ी थी हमारी

तुम्हारी डोर न छूटी—(अर्चना, पृ. २२)

फूटे हैं आमों के बौर

भौर वन वन टूटे हैं।

होली मची ठौर-ठौर

सभी बन्धन छूटे हैं। (उप, पृ. ३३)

छापे के अनुसार मात्राएँ गिनी जायें तो घट-बढ़ जायेंगी किन्तु दीर्घ स्वरों की आवश्यकतानुसार थोड़ा दबाकर पढ़ा जाय तो पंक्ति सटीक उतरेगी।

निराला को होली की धुन बहुत प्रिय थी। उस धुन में लिखे हुए गीत स्वभावतः सौन्दर्य और शृंगार के भाव व्यंजित करते हैं। किन्तु जैसे कविताओं में कोई भी छंद किसी भाव विशेष से नहीं बंधा, वैसे ही गीतों में भाव और लय का सम्बन्ध अटूट नहीं है। कौन गुमान करो ज़िदगी का (अर्चना, पृ. ७८)। शब्द-योजना में वैराग्य है, धुन में शृंगार की मस्ती !

बाँधे हुए घर बार तुम्हारे
 (जागी रात सेज प्रिय प्रति संग)
 माथे है नील का टीका।
 (रति सनेह रँग घोली।)
 दाग-दाग कुल अंग स्याह हैं
 (खुले अलक मुँद गये पलक दल)
 रंग रहा है फीका
 (श्रमसुख की हृद होली।)
 तुम्हारे कोई न जी का।
 (वनी रति की छवि भोली।)

यदि होली की धुन में वैराग्य का गीत गाया जा सकता है, तो कजली की धुन में राजनीतिक कविता भी लिखी जा सकती है। भारतेन्दु के समय से राजनीतिक कविताएँ लिखने के लिए लोकधुनों का उपयोग होता रहा है, काले-काले बादल छाये, न आये वीर जवाहरलाल—(वेला, पृ. ५४) कजली की धुन में जो करुणा है, वह राजनीतिक कविता के भाव से मेल खाती है। टूटी बाँह जवाहर की, रणजित लट छूटी पंडित की—(उप., पृ. ५५) इस गीत में वह करुण ध्वनि और भी सार्थक है। निराला ने एक बहुत जोरदार राजनीतिक कविता होली की धुन पर भी लिखी है। इसमें वसन्तकालीन प्रकृति की झलक है, होली की धुन की उमंग है। युवको का खून बहा है, कोंपलों की लाली से कहीं उस खून का सम्बन्ध है, यह सोचकर दर्द पैदा होता है। युवा शक्ति सारी बाधाएँ पार करके स्वाधीनता प्राप्त करेगी— यह विश्वास गीत में उमंग बनकर छा जाता है।

निकले क्या कोपल लाल फाग की आग लगी है।

फागुन की टेढ़ी तान खून की होली जो खेली।

निराला एक ही गीत को कई तालों में गा सकते थे जैसे कवित्त के लिए लिखा, वह तीन ताल, चार ताल और झपताल में गाया जा सकता है। उसका यह अर्थ नहीं कि वह ताल के प्रति उदासीन थे। 'पन्तजी और पल्लव' में जहाँ विभिन्न तालों की बात लिखी है, वहाँ स्पष्ट है कि वह ताल से भाव का सम्बन्ध जोड़ देते हैं। "चौताल में इस छंद के पुरुषत्व का कितना प्रसार होता है, स्वर किस तरह परिपुष्ट उच्चरित होते हैं, आनंद कितना बढ़ता है, देखे।" इस चौताल में स्वयं निराला ने अनेक गीत लिखे हैं। इनका स्वर उदात्त है; भाव चाहे शृंगार का हो, चाहे करुणा का।

अमरंरण भर वरण गान—(प्राकृतिक सौन्दर्य);

वन्दूं पद सुन्दर तव—(वंदना);

निविड़ विपिन पथ अराल—(त्रास);

ऊर्ध्व चंद्र, अधर चन्द्र—(मृत्यु-दर्शन) ।

प्राणधन को स्मरण करते—गीतिका की भूमिका में उन्होने चौदह मात्राओं के इस गीत को धम्मर ताल में गाने की बात लिखी है । गीत में शृंगार भाव है किंतु चौदह मात्राओं के छंद में रचे हुए अन्य गीतों में कठिन दार्शनिक चिन्तन, उदात्त संकल्प अथवा उत्कट आत्मनिवेदन है । कौन तम के पार, रे कह—कठिन दार्शनिक चिन्तन । जग का एक देखा तार—वैसा ही उदात्त दार्शनिक भाव । बुझे तूष्णाशा विषानल झरे भाषा अमृत निर्झर—उदात्त संकल्प; भजन कर हरि के चरण मन—विनम्र वंदना का भाव (अर्चना, पृ. ७८) ।

निराला के कुछ बहुत ही शक्तिशाली गीत झपताल में हैं । दस मात्राओं के छंद के लिए गीतिका की भूमिका में लिखा है, “खड़ीबोली के आधुनिक कवियों ने इस छंद की रचना नहीं की । अगर की है, तो मैंने देखी नहीं ।” घोर दुःख में, वंदना के आत्मीयता भरे क्षणों में, संघर्ष और पराजय की बेला में यह छंद निराला के प्राणों में बज उठता है, उन्हें सहारा देता है, युद्ध और चुनौती के स्वर भी इसी छंद में फूटते हैं । ताल के साथ शब्दों के मृदंग बज उठते हैं; ध्वनि की जैसी गहराई इन गीतों में है, वैसी अन्यत्र कम है ।

पावन करो नयन—(गीतिका) । ध्वनि की गहराई पहली पंक्ति में नहीं, दूसरे वंद में है :

प्रतनु शरदिन्दु वर
पद्मजल विन्दु पर
स्वप्न जागृति सुघर
दुख निशि करो शयन ।

दिन में जो किरण संसार को रंग-रूप से भर देती है, वही कवि की दुःखनिशा में स्वप्न-जागृति बनकर उसे सान्त्वना देगी । सुख-दुःख का मिश्रभाव है ।

सार्थक करो प्राण—(उप., पृ. ५६) ओजपूर्ण वंदना-गीत है, वंदना केवल अपने लिए नहीं, संसार के लिए है । बहती निराधार—(उप., पृ. ६६) प्रकृति की शक्ति, उसका अपार सौन्दर्य गीत के गंभीर ध्वनि-प्रवाह में व्यक्त हुआ है । दूटें सकल बंध—(पृ., ७३) कली के बहाने दृढ़ संकल्प की घोषणा । जागा दिशा ज्ञान—(उप., पृ. ८५) पाश्चात्य साम्राज्यवाद पर भारतीय मानस की विजय का गीत । प्रात तव द्वार पर—(उप., पृ. ९५) जीवनसंघर्ष और उत्कट आत्मनिवेदन का गीत । अनगिनित आ गए शरण में जन जननि—(उप., पृ. १८) ओज-मिश्रित वंदना के कोमल मधुर भाव । दे मै कहुँ वरण—(उप., पृ. ९७) उदात्त स्तर पर रचे हुए गीतों का सिरमौर; जितना कष्ट, उतना ही संघर्ष के लिए दृढ़ संकल्प ।

अर्चना में त्रास का गीत—

शिशिर की शर्वरी

हिंस्र पशुओं भरी;

आराधना में खिन्नता की व्यंजना—

भग्न तन, रुग्ण मन

जीवन विषण्ण वन—

और अन्त में शिवताण्डव का गंभीर घोष:

डमड डम डमड डम

डमरू निनाद है;

ताण्डव नचे शिव

प्रवाद उन्माद है। (सान्ध्य काकली)

यह सब निराला ने एक ही छंद में रचा, एक ही ताल में गाया है। कविताओं में जो स्थिति 'सरोज-स्मृति' और 'तुलसीदास' के छंद की है, गीतों में वही स्थिति इस छंद की है। छंद छोटा है, निराला उसमें बड़ी शक्ति केन्द्रित करते हैं; आवश्यकतानुसार उसे दुगुना करके ध्वनि की गरिमा का प्रभाव डालते हैं।

जननि दुख हरण पदराग रंजित मरण —

गीतों में इस पंक्ति का वही महत्त्व है जो कविताओं में 'राम की शक्तिपूजा' के छंद का।

गीतिका की भूमिका में निराला ने बँगला संगीत पर अंग्रेजी प्रभाव का विस्तार से उल्लेख किया है। रवीन्द्रनाथ के गीत भिन्न-भिन्न रागिनियों में बँधे हुए हैं; फिर भी उनकी 'अदायगी अंगरेजी है।' फिर अंग्रेजी और आधुनिक बँगला संगीत से अपने संस्कार-निर्माण का उल्लेख है। "यद्यपि मुझे पश्चिम के किसी प्रसिद्ध देश में अधिक काल तक रहने का सुयोग नहीं मिला, फिर भी मैं कलकत्ता और बँगाल में उम्र के बत्तीस साल तक रह चुका हूँ... गीतों की स्वरलिपि मैं स्वयं करना चाहता था, पर कुछ ऐसी परिस्थिति मेरी रही कि सब तरफ से अभाव का सामना मुझे करना पड़ा। एक अच्छे हारमोनियम की गुंजाइश भी मेरे लिए नहीं हुई।"

निराला जब अपने बारे में, अपनी कला के बारे में सोचते हैं तब उनका विवेचन इस तरह का होता है। जब वह गीत रचने बैठते हैं, तब उनका मन इस स्तर से ऊपर उठ जाता है। गीतिका के बाद उनके गीतों पर लोकसंगीत का रंग और भी गूँरा हुआ, उनमें निराला की अपनी कलात्मक विशेषताएँ और भी उजागर हुईं। जब वह गाते नहीं थे, बुदबुदाते थे, दूसरों से अंग्रेजी में बातें करते थे, तब उनके मन में लोकधुनें गूँजती रहती थी :

वरद हुईं शारदाजी हमारी...

जिधर देखिए श्याम विराजे

श्याम कुञ्ज, वन, यमुना, श्यामा...

खेलूंगी कभी न होली

उससे जो नहीं, हमजोली ।

‘देवी सरस्वती’ में जिस तरह लोकसंगीत का उन्होंने बखान किया है, सूर, तुलसी और मीरा के जिन पदों की गति-लय उन्होंने सरस्वती की वीणा में सुनी है, वही संगीत निराला के गीतों का प्राण है । निःसन्देह वह परंपरा के अनुसरणकर्ता मात्र नहीं हैं । “मैं खड़ीबोली में जिस उच्चारण-संगीत के भीतर से जीवन की प्रतिष्ठा का स्वप्न देखता आया हूँ ।” (गीतिका की भूमिका), वह स्वप्न उनके गीतों में साकार हुआ, वह स्वप्न पुराने गीतों की प्रतिच्छवि नहीं है । निराला के गीत शास्त्रीय ढंग से नहीं गाए जा सकते; लोकसंगीत के ढंग से उनके काफी गीत गाए जा सकते हैं । निराला शास्त्रीय संगीत की आलोचना करते थे, पुरानी वंदियों पर फिदा भी थे ।

धिक मद, गरजे बदरवा -

चमकि विजुली डरपावे... (सान्ध्य काकली, पृ. ४१)

धिक मनस्सव, मान, गरजे बदरवा ।

झूले झिले, गाव सरजे बदरवा । (गीतगुंज, पृ. ४३)

कलकत्ता में और खासतौर से महिपादल में जहाँ निराला का लड़कपन बीता था, हिन्दुस्तानी संगीत का काफी प्रभाव था ।

निराला रवीन्द्रनाथ के गीत गाते थे लेकिन उनकी गायन-पद्धति रवीन्द्र-संगीत से भिन्न थी । स्वभावतः वे जो अपने गीत गाते थे, वे रवीन्द्र-संगीत से और भी दूर थे ।

खड़ीबोली में उच्चारण-संगीत के भीतर से जीवन की प्रतिष्ठा—निराला के गीतों की यह विशेषता है । हिंदी का उच्चारण-संगीत बँगला का नहीं है, अंग्रेजी का नहीं है, संस्कृत और उर्दू के संगीत से भी वह भिन्न है । हिंदी का अपना उच्चारण संगीत निराला के गीतों की विशेषता है, उनकी कविताओं की भी ।

संस्कृत के अनुष्टुप में बड़ी शक्ति है; रामायण और महाभारत में उसी का सशक्त प्रवाह है । गणात्मक छंद सुन्दर है किन्तु उनका सौन्दर्य साँचे में ढला हुआ है । लघु-गुरु वर्णों का स्थान निश्चित है । उर्दू की बहर वजन के हिसाब से चलती है; वजन नपा-तुला जैसा एक पंक्ति में वैसा ही दूसरी में । यह पद्धति गणात्मक छंदों से बहुत मिलती-जुलती है । कबीर, जायसी, तुलसीदास, सूरदास आदि पुराने हिंदी कवियों ने छंद के नपे-तुले साँचे तोड़ दिए, उन्होंने अपने छंदों में बोलचाल की भाषा की लय-स्वच्छंदता अपनाई । गणात्मक वृत्तों का समस्त वैभव हिंदी तथा अन्य भारतीय भाषाओं की इस प्रवृत्ति को न रोक सका । खड़ीबोली की स्वच्छंद लय का विकास—इसी परंपरा के अनुरूप—जैसा हिंदी में हुआ है, वैसा उर्दू में नहीं । हिंदी में उसका जैसा विकास निराला में हुआ है, वैसा अन्य कवि में नहीं, इसका रहस्य यह है कि मात्राएँ गिनने के बदले निराला स्वरपात पर ध्यान देते हैं, किस वर्ण पर कहाँ कितना जोर देना चाहिए इस बात की तरफ सचेत रहते हैं;

पंक्ति में बलाघात का साँचा बदलकर लय में परिवर्तन करते हैं। इसलिए उनकी भाषा, उनके छंद अन्य कवियों की अपेक्षा अधिक शक्तिशाली जान पड़ते हैं।

छायावाद-यथार्थवाद

छंद की तरह निराला ने कविता की विधाओं में नये-नये प्रयोग किए हैं। उन्होंने 'जुही की कली' और 'शेफालिका' जैसे मुक्तक लिखे हैं जिनमें एक दृश्य पर ध्यान केन्द्रित करके उसका वर्णन किया गया है, उन्होंने 'यमुना के प्रति' जैसी कविताएँ लिखी हैं जिनमें दृश्य-पट बदलता रहता है और भावों तथा विषयों की लचीली शृंखला है। निराला ने बहुत से गीत लिखे हैं जिनमें कुछ लोकगीतों की धुन पर हैं, अन्य अपनी विशिष्ट साहित्यिक कला प्रदर्शित करते हैं। गीतों और मुक्तकों में सीधे मन के भाव प्रकट करते हैं; वक्रता से, नाटकीय ढंग से भी।

'शिवाजी का पत्न', 'जागो फिर एक बार' (२) सामान्य मुक्तक रचनाओं से भिन्न हैं। ये भाषण हैं जिनमें वक्तृत्वकला के गुण प्रकट होते हैं। निराला ने व्यक्तियों पर, विशेष घटनाओं पर बहुत-सी कविताएँ लिखी हैं—जैसे महादेवी वर्मा पर, सन् '४६ में इलाहाबाद के विद्यार्थियों पर गोली चलने पर।

'वनवेला' और 'सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति' अंग्रेजी की ओड से मिलती-जुलती रचनाएँ हैं। सम्राट् एडवर्ड वाली रचना में सम्राट् को सीधे सम्बोधित किया गया है जैसे कि सामान्यतः ओड में किया जाता है। 'वनवेला' में कवि और वनवेला का संवाद है। 'सरोज-स्मृति' हिन्दी का अनुपम शोकगीत है। कवि-पिता ने पुत्री के निधन पर ऐसा शोकगीत कम ही लिखा होगा। पाश्चात्य एलेजी की तरह यहाँ देवी-देवताओं से शोक को अलंकृत नहीं किया गया, न कविता के अन्त में मन को काल्पनिक सान्त्वना दी गई है। 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' में निराला ने प्रबन्ध रचना-कौशल दिखाया है। ये कविताएँ खंडकाव्य नहीं हैं, रवीन्द्रनाथ की सूरदासेर प्रार्थना जैसी कविताओं से इनका वर्ग भिन्न है। खंडकाव्य से छोटी किन्तु सामान्य मुक्तकों से लम्बी ये कविताएँ महाकाव्य के लघु अंश जैसी हैं। अंश लघु है किन्तु उसमें घनत्व महाकाव्यों से अधिक है।

निराला ने व्यंग्य और परिहास की 'कुकुरमुत्ता', 'खजोहरा' जैसी कविताएँ लिखी हैं, उन्होंने 'महगू महगा रहा', 'डिप्टी साहब आए' जैसी कविताएँ लिखी हैं जिन्हें रिपोर्टाज की संज्ञा दी जा सकती है। 'स्फटिक शिला' किसी यात्री की डायरी के पृष्ठ जैसी कविता है। काव्य रूपों की ऐसी विविधता पुराने हिन्दी काव्य

में नहीं है, आधुनिक हिंदी काव्य में भी कम है।

वर्णन, संवाद और कथा-रचना—इन तीन क्षेत्रों में निराला सबसे कमजोर है कथा-रचना में। उन्होंने महाकाव्य लिखने का प्रयत्न नहीं किया, यह अच्छा किया। उपन्यासों में जहाँ कथा को आगे बढ़ाना होता है, उनके सूत्र उलझ जाते हैं। कहानियों में भी, कथा समाप्त करते समय, छंद में जैसे गतिभंग पैदा कर देते हैं। कथा-साहित्य में 'चतुरी चमार', 'देवी', 'बिल्लेसुर वकरिहा' का शिल्प काव्य में 'राम की शक्तिपूजा' और 'तुलसीदास' के शिल्प से मिलता-जुलता है। 'राम की शक्तिपूजा' का सौन्दर्य कथा की प्रगति में नहीं, परिवेश के चित्रण और संवाद—राम के स्वगत-कथन आदि—में है। 'तुलसीदास' में वह तुलसीदास के अध्ययन, विवाह, वैराग्य की पूरी कहानी कहना चाहते हैं; यह कथा समगति से आगे नहीं बढ़ती। कुछ अविस्मरणीय दृश्यखंड कथा की कमजोर कड़ियों से जुड़े हुए दिखाई देते हैं। प्रारंभ में भारत की सांस्कृतिक संध्या, मध्य में तुलसीदास का स्वगत-कथन, अन्त में रत्नावली का योगिनी रूप और तुलसीदास का वैराग्य। 'कुकुरमुत्ता' के पहले हिस्से में एक दृश्य पर ध्यान केन्द्रित रहता है, यह अच्छा वन पड़ा है। दूसरे हिस्से में कहानी बढ़ती है और यह हिस्सा कमजोर है।

निराला भाषण लिखने में कुशल हैं, संवाद लिखने में अपेक्षाकृत कमजोर। तुलसीदास में रत्नावली के भाई की बातचीत (अड़सठवाँ बंद) कविता के सामान्य घरातल से निम्न स्तर की है। 'वनवेला' में वेला की उक्ति जहाँ-तहाँ लड़खड़ाती है। 'सरोज-स्मृति' में सासुजी की बातचीत—वे बड़े भले जन हैं, भैया आदि—निराला ने 'तुलसीदास' की तुलना में अधिक सफलता से निवाही है लेकिन आगे—भैया अब नहीं हमारा बस आदि में—सासुजी की उक्ति वैसी ही सहज, प्रवाहपूर्ण नहीं बन पाई। 'राम की शक्तिपूजा' में निराला ने बड़े परिश्रम से संवाद लिखे हैं और इस कार्य में उन्हें अभूतपूर्व सफलता मिली है किंतु इस कविता में भी अंजना की उक्ति पूरी तरह सँभाली नहीं जा सकी, कलात्मक स्तर से गिरती है। जहाँ स्वगत-कथन है, वहाँ निराला का जवाब नहीं।

निराला में दृश्य-वर्णन की अद्भुत क्षमता है। गीत, मुक्तक, प्रबन्ध-काव्य—सर्वत्र यह कौशल दिखाई देता है। अनेक रोमांटिक कवियों में दृश्य-वर्णन की यह क्षमता देखी जाती है। निराला के दृश्य-वर्णन कविता को पहनाए गए आभूषण नहीं हैं, वे उसके आन्तरिक गठन के अभिन्न अंग हैं। 'वनवेला', 'राम की शक्तिपूजा' में वे केन्द्रस्थित व्यक्ति की मनोदशाओं के चित्रण से सम्बद्ध हैं।

निराला की कुछ रचनाएँ बहुत कल्पनाशील जान पड़ती हैं, कुछ बहुत तथ्य-परक; कुछ में गंभीर भाव है, कुछ में व्यंग्य और हास्य है। उनकी रचनाओं में अनेक शैलियाँ हैं; कहीं उदात्त ध्वनि-प्रवाह, सघन मूर्तिविधान, भाव-विचार-विब का संश्लिष्ट गुम्फन है, कहीं सादी बातें, सादे ढंग से, प्रायः गद्य के स्तर पर कही गई हैं। कौन-सी कला श्रेष्ठ है? किस तरह की रचनाओं में निराला को अधिक सफलता मिली है? उनकी कला में निरन्तर विकास होता गया है या ह्रास और

विकास का कोई उलझा हुआ क्रम है ?

इन प्रश्नों का उत्तर देने के लिए निराला-काव्य के तीन चरणों पर ध्यान देना आवश्यक है। पहला चरण सन् '२० से '३६ तक—'जन्मभूमि' वाली कविता से लेकर 'राम की शक्तिपूजा' तक। दूसरा चरण सन् '३७ से सन् '४६ तक—'वन-वेला' से लेकर युवक जनों की है जान; खून की होली जो खेली तक। तीसरा चरण सन् '५० से सन् '६१ तक—अर्चना के गीतों से लेकर पत्रोत्कंठित जीवन का विष वृक्षा हुआ है तक। इन तीनों चरणों में बहुत-सी बातें सामान्य हैं, कुछ भिन्न।

निराला ने तीनों चरणों में वर्षा, वसन्त, नारी-सौन्दर्य, सामाजिक क्रान्ति, दुख और मृत्यु पर कविताएँ लिखी हैं। तीनों चरणों में उनका काव्य 'गंभीर' है, हास्य और व्यंग्यपूर्ण भी। तीनों चरणों में उन्होंने गीत लिखे हैं, प्रबन्ध-रचना-कौशल का परिचय भी दिया है। प्रत्येक चरण में निराला-काव्य का कलात्मक स्तर ऊँचा-नीचा है, उसमें कलात्मक विविधता है, वैषम्य भी। तीनों चरणों में भेद यह है कि पहले चरण में व्यंग्य और हास्य कम है, दूसरे में अधिक, तीसरे में फिर कम। क्रान्तिकारी भावना पहले दो चरणों में अधिक है, तीसरे में कम। मृत्यु और दुख के गीत दूसरे-तीसरे चरणों में अधिक हैं। प्रथम चरण में उन्होंने अपने श्रेष्ठ प्रबन्ध-काव्य लिखे; तीसरे चरण में गीतों का बाहुल्य है। लोकगीतों का प्रभाव सबसे ज्यादा तीसरे चरण की रचनाओं पर है। मृदु, मसृण, सजल विगेपणों वाली शब्दावली पहले चरण में अधिक है, दूसरे-तीसरे चरणों में कम। कविता लिखने में परिश्रम से वचने, जो शब्द सामने आया, उसे किसी तरह खपाने की प्रवृत्ति तीसरे चरण में ज्यादा है। विनय के पद भी तीसरे चरण में अधिक हैं।

निराला पहले चरण में छायावादी हैं, दूसरे में प्रगतिवादी, तीसरे में प्रयोगवादी—क्योंकि पहले चरण में कल्पनाशील अधिक हैं, दूसरे में यथार्थ का—जैसा देखा, वैसा—चित्रण करते हैं, तीसरे में अन्तर्मुखी है—यह विश्लेषण सही नहीं है। निराला प्रत्येक चरण में कल्पनाशील हैं, यथार्थद्रष्टा हैं, अन्तर्मुखी हैं किन्तु कल्पनाशीलता, यथार्थ-दर्शन और अन्तर्मुखी होने के तरीके अलग-अलग हैं; इन्हें पहचानना जरूरी है।

पहले चरण की रचनाओं में परिवेश को कल्पना के सहारे बदलकर चित्रमय रूप में प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति है। किन्तु 'वनवेला' में निराला के समकालीन राजनीतिज्ञ और उनके अनुयायी कवि जैसे वास्तविक जीवन में निराला को दिखाई देते हैं, वैसे ही चित्रित किए गए हैं। 'सरोज-स्मृति' में हिन्दी संपादक, वापस की हुई रचनाएँ लिए हुए स्वयं कवि, जैसे वे निराला को याद हैं, वैसे ही कविता में चित्रित हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में यही परिवेश कल्पना के सहारे परिवर्तित रूप में, वास्तविकता को प्रतीक-योजना के नीचे छिपाये हुए, प्रस्तुत किया गया है। यह दो तरह की कला हुई। कुल मिलाकर यथार्थवादी प्रवृत्ति सन् '३६ के बाद निराला-काव्य में दृढ़ होती है। यह प्रवृत्ति प्रकृति और नारी से लेकर सामाजिक जीवन के चित्रण तक दिखाई देती है।

परिमल और गीतिका में वन, उपवन, लता, वृक्ष, कलियाँ बहुतायत से हैं। यह पता मुश्किल से लगता है, ये वन-उपवन किस प्रदेश के हैं, वृक्षों और लताओं के नाम क्या हैं। कलियाँ जुही और शेफाली की हों, तो भी उनमें जितना कली का भाव है, उतना ही, या कुछ अधिक रमणीयता का भाव।

अणिमा के अन्त में कविता है—जलाशय के किनारे कुहरी थी। यहाँ वृक्ष हैं, आम और नारियल के। विशेषकर एक आम की डाली तालाव के पानी पर झुकी हुई है। पपीहे के बोल सुनाई देते हैं, भीर होने को है, स्यार अभी स्वच्छन्दता से घूम रहे हैं, आसमान के तारे तालाव के पानी में प्रतिबिम्बित हैं। यहाँ प्रकृति सामान्य से विशेष हुई, निराला ने दृश्य को प्रतीक रूप में न लेकर विस्तार से उसका वर्णन किया। 'देवी सरस्वती' में निराला ने एक विशेष दृश्य न लेकर अवघ के गाँवों के अनेक दृश्य लिए, लोक-संस्कृति के साथ प्राकृतिक परिवेश का विशिष्ट चित्रण किया। यह कला गीतिका के प्रकृति-चित्रण से भिन्न है।

अर्चना के फूटे है आमो में वीर जैसे गीत उसी विशिष्ट प्रकृति का चित्रण करते हैं यद्यपि यहाँ एक ही दृश्य का वैसा विस्तृत वर्णन नहीं है जैसा जलाशय के किनारे कुहरी थी—कविता में। निराला ग्राम दृश्यों के अलावा शहर और कस्बों के दृश्य भी चित्रित करते हैं। अणिमा में एक कविता है—सड़क के किनारे एक दूकान है। यह पान की दूकान है, सड़क का नाम माल रोड है। इक्कावान है, बैलगाड़ी है, खेत जोतता हुआ किसान है, हवा में नीम के फूलों की गंध है।

इसी तरह निराला मनुष्य का चित्रण करते हैं। भीगुर, महगू, आदमियों का नाम और पेशा बताकर, गाँव की आबादी का हाल लिखकर, कौन आया, कौन गया—सारा विवरण प्रस्तुत करके जनजीवन का चित्रण करते हैं। आराधना में किसान खेत जोतकर हल-माची लिए हुए घर लौटते दिखाई देते हैं (पृ. ७४)। इसी परम्परा में सान्ध्य काकली का गीत है :

गहरी विभावरी शीत की,
काँपी पाले से अरहर की।

डाली गुनागरी (शीत की)।

इस गीत में निराला माचे पर किसान के कुत्ते का कुकुहाना सुनते हैं—सखि बसन्त आया के पिक-स्वर से इस स्वर में काफी अन्तर है।

ऐसे ही नारी के प्रति दृष्टिकोण में अन्तर है। आवृत सरसी उर सरसिज उठे—इस तरह सामने खड़ी हुई स्त्री का भेस बदलने की जगह निराला सीधे उसे स्त्री रूप में देखते हैं। 'स्फटिक शिला' में—

वर्तुल उठे हुए उरोजो पर अड़ी थी निगाह
चोच जैसे जयन्त की, नहीं जैसे कोई चाह
देखने की मुझे और,

कैसे भरे दिव्य स्तन, है ये कितने कठोर। (नये पत्ते, पृ. ६०)

काम-चेतना ही नहीं, दुख और मृत्यु के चित्रण की पद्धति में भी अन्तर है। पुरानी

पद्धति यह है :

आओ मधुर-सरण मानसि, मन ।
नूपुर-चरण-रणन जीवन नित
वंकिम चितवन चित-चारु मरण । (गीतिका, पृ. ५३)

नयी पद्धति यह है :

मैं अकेला;
देखता हूँ, आ रही
मेरे दिवस की सान्ध्यवेला । (अणिमा, पृ. २०)

अथवा—

मारें मूर्च्छित हुई, निगाने चूक गए है,
भूल चुकी है खाल, ढाल की तरह तनी थी ।
(सान्ध्य काकली, पृ. ८७)

अणिमा से लेकर सान्ध्य काकली तक निराला-काव्य में यथार्थवादी धारा का व्यापक विकास है जिसमें प्रकृति, नारी, जनजीवन, दुख और मृत्यु को देखने और चित्रित करने की पद्धति बदली हुई है। इस सारे विकास को समझकर निराला के अंतिम चरण की रचनाओं का मूल्य आँकना चाहिए। साथ ही यह भी समझना चाहिए कि निराला की छायावादी प्रकृति, यथार्थ अनुभव का रूप-परिवर्तन करने, यथार्थ जीवन से फँटेसी की दुनिया में पहुँचने की शक्ति कभी खत्म नहीं होती।

निराला की छायावादी कविता में जैसी भावुकता और काल्पनिक इच्छापूर्ति वाली कमजोरियाँ हैं वैसे ही सीधे सपाट वयान की कुछ कमजोरियाँ यथार्थवादी कविता में हैं। 'महगू महगा रहा' में निराला गिनाना शुरू करते हैं, गाँव में कितनी जातों के लोग रहते हैं, नाई, लोहार, वारी से लेकर महाब्राह्मण, गंगापुत्र तक गिनाते चले जाते हैं। ऐसे ही प्रकृति का चित्रण करते हुए अकसर वस्तुओं के नाम गिनाते हैं मानो यह अपने में यथार्थवादी कला हो। नये पत्ते की रचनाओं में कसाव कम है, फैलाव ज्यादा है। महगू बोलता है तो उसके भाषण में वे सारी कमजोरियाँ और भी उभर आती हैं जो छायावादी रचनाओं के संवाद-लेखन में हैं। निराला जिन व्यक्तियों का चित्रण करते हैं, उन्हें पूरी तरह उभार नहीं पाते।

निराला इन कविताओं के स्तर को व्यंग्य के सहारे उठाते हैं। व्यंग्य कही बहुत स्पष्ट, कहीं अति गूढ़, कही मध्यमार्गी है।

बड़े बाप के बेटे,

वीसियों भी पतों के अन्दर, खुले हुए । (नये पत्ते, पृ. १०६)

यह निराला का गूढ़ व्यंग्य है। ऊपर पतं है, बड़े बाप के बड़े बेटे होने से, उन पतों के नीचे साधारण मनुष्य जैसे है। गले का चढ़ाव बोझुआजी का नहीं गया—(उप.) यह मध्यमार्गी व्यंग्य है, स्वरभंगिमा से व्यक्तित्व को पहचानने की क्षमता का परिचय देता है। समाजवाद के प्रचार और पूँजीवादी सत्कारों के अन्तर्विरोध की ओर संकेत करता है। 'मास्को डायेलाग्स' में व्यंग्य अति स्पष्ट है, बड़े आदमियों

से मेलजोल की बातें, मास्को से छपी नयी किताबें पढ़ाने का दावा, हिन्दी न आने पर भी हिन्दी लेखक बनने की चाह। 'कुकुरमुत्ता', 'खजोहरा', 'प्रेम संगीत' जैसी कविताओं में हास्य का स्तर नीचा है, कहीं-कहीं अशोभन भी। 'कुकुरमुत्ता' में वक्तृत्वकला है, पुरानी आस्थाओं पर व्यंग्य है, व्यंग्य की कमजोरी यह है कि जिन मान्यताओं को निराला ने हास्यास्पद बनाया है, उनका मूल्यांकन सही नहीं किया। सफल व्यंग्य सामाजिक जीवन और संस्कृति के अन्तर्विरोधों की सही पहचान से उत्पन्न होता है। 'कुकुरमुत्ता' में क्रांतिकारी चेतना नहीं, वचकाना विद्रोह-प्रदर्शन अधिक है। इससे तुलनीय है 'वनवेला' में राजनीतिक नेताओं और कवियों पर निराला का सफल, सशक्त व्यंग्य। निराला ने जहाँ हास्य और व्यंग्य के स्तर पर पूरी कविता रचने का प्रयास नहीं किया, जहाँ भिन्न स्थितियों, भिन्न भावों के वैपम्य में व्यंग्य देखा है, वहाँ वह अधिक सफल हुए है।

कुछ दृश्यों के वर्णन के अन्त में निराला कोई गूढ़ संकेत करके चित्रण को कवित्वपूर्ण बनाने का प्रयास करते हैं। जलाशय के किनारे कुहरी थी—इस कविता के अन्त में जो तारे तालाब के पानी में दिखाई देते हैं, वे चित्त रूपी सरोवर के शांत होने की सूचना देते हैं। सड़क के किनारे दूकान है—इस कविता के अन्त में—खुली जड़ें सिरसे की ऐंठी हैं लिखकर निराला संकेत करते हैं कि मनुष्य का जीवन भी ऐसा ही विकृत हो गया है। छलांग मारता चला गया (नये पत्ते, पृ. ६२) के अंत में मेंढक थाले के पानी से उठकर मूत-मूतकर छलांग मारता चला गया। जमींदार की शक्ति के सामने किसान कितना कमजोर है, उसका प्रतीक है—छलांग मारता हुआ मेंढक। इस तरह निराला का यथार्थवाद प्रतीक-चित्रण से मुक्त नहीं है। साथ ही छलांग मारता चला गया कविता में निराला करुणा के साथ हास्य को मिलाने की कला का परिचय भी देते हैं। 'रानी और कानी' में कानी लड़की की माँ की व्यथा का चित्रण है, हास्य का पुट भी। रुखे हाथों सीला भीसने में यथार्थ की गहरी पकड़, मार्मिक करुणा भी है। थोड़े के पेटे में बहुतों को आना पड़ा, राजे ने अपनी रखवाली की, दगा की, 'चर्खा चला,' 'पोचक,' तारे गिनते रहे—ये सारी कविताएँ घोर यथार्थवादी हैं, फँटेसी के बहुत नजदीक भी। जैसे 'चोटी की पकड़' में, लगता है, निराला का दुःस्वप्न-पीड़ित मन सामाजिक जीवन के चित्र देखता है, वैसे ही नये पत्ते की अनेक कविताओं में त्रास की प्रच्छन्न भावना विद्यमान है। हास्य और व्यंग्य है, तीव्र पीड़ा का भाव भी। इसके आगे एक कदम बढ़ाते ही हम शिशिर की शर्वरी और निविड़ विपिन पथ अराल में पहुँच जाते हैं। अर्चना और आराधना में निराला की जो नवीन उपलब्धि है, उसके लिए आवश्यक प्राथमिक प्रयत्न नये पत्ते में है।

परिमल, अनामिका और गीतिका की श्रेष्ठ रचनाओं का जो कलात्मक स्तर है, वह नये पत्ते की रचनाओं के कलात्मक स्तर से भिन्न है, ऊँचा भी है। किन्तु नये पत्ते में निराला की कला का ह्रास नहीं, विकास है। जीवन को नये ढंग से देखने और चित्रित करने का प्रयास है। यह कला नये ढंग की है जिसे निवारने

के लिए निराला के सामने बने-बनाये साँचे नहीं थे। निराला ने यहाँ हिन्दी कविता के विकास का नया मार्ग दिखाया। परिमल, गीतिका, अनामिका की बहुत-सी रचनाओं से ये कविताएँ अच्छी हैं किन्तु 'वादलराग' (६), 'राम की शक्तिपूजा', शिशिर की शर्वरी, पत्रोत्कंठित जीवन का विष दुष्टा हुआ है से इनका कलात्मक स्तर नीचा है। निराला नये पत्ते की रचनाओं में जिस तरह का यथार्थवाद प्रतिष्ठित कर रहे थे, उसका पूर्ण विकास उनकी कविता में नहीं, गद्य में है और बहुत पहले से है। 'देवी', चतुरी चमार', कुल्लीभाट, विल्लेसुर बकरिहा, 'चमेली' में निराला ने जनजीवन का जैसा समर्थ चित्रण किया है, उसके आगे अप्सरा, अलका, प्रभावती, लिली आदि कहानियों का छायावादी सौन्दर्य निस्तेज है। नये पत्ते में इस यथार्थवाद का अवशेष है, उसकी शुरुआत वहाँ नहीं है।



गद्य-साहित्य

दिवा-स्वप्न

निराला ने स्त्रियों के दुखी जीवन को लेकर अनेक कहानियाँ लिखी। जाति-प्रथा, ऊँच-नीच का भेदभाव, विधवाओं के प्रति कटु व्यवहार, पुरुषों का अहंकार, भारतीय परिवार में घुटती हुई नारी—इस सबका चित्रण निराला की कहानियों में है किन्तु ये सब स्त्रियाँ युवतियाँ हैं, छायावादी कविता का आलंवन बन जाती है और उनकी समस्याएँ चमत्कारी ढंग से सुलझ जाती हैं।

‘पद्मा और लिली’ की पद्मा राजेन्द्र से प्रेम करती है। पिता नहीं चाहते कि भिन्न जाति वाले राजेन्द्र में उनकी पुत्री पद्मा का व्याह हो। राजेन्द्र विलायत से वैरिस्टर बनकर लौटा, फिर उसने देशसेवा का व्रत लिया। पद्मा भी पढ़-लिखकर लड़कियों को पढ़ाती है। इस बीच पिता की मृत्यु से पद्मा-राजेन्द्र के अन्तर्जातीय विवाह की समस्या सुलझ जाती है (लिली संग्रह की पहली कहानी)।

‘ज्योतिर्मयी’ में दहेज-प्रथा, विधवा के जीवन की व्यथा, भारतीय समाज की अनेक रूढ़ियों का सशक्त चित्रण है। नौजवान प्रेमी विधवा ज्योति को अपनाते शिक्षकता है। उसके दबूपन पर निराला ने करारे प्रहार किये हैं। अन्त में चतुराई से दोनों का व्याह करा दिया जाता है। इससे समस्या का कोई समाधान नहीं निकलता।

‘कमला’ में निराला ऐसी स्त्री का चित्रण करते हैं जिसे भैयाचारों के पड़्यन्त्र के कारण पति ने छोड़ दिया है। जैसे प्रेमचन्द को संयुक्त परिवार परेशान करता है, वैसे ही निराला को भैयाचार। भैयाचारों का दायरा संयुक्त परिवार से बढ़ा, पूरी विरादरी से कुछ छोटा होता है। कवीलों वाले समाज के ये अवशेष—लंबा सामन्ती युग पार करने के बाद—ब्रिटिश साम्राज्य के अन्तर्गत पनपने वाले पूँजीवादी समाज में अभी जीवित थे। भैयाचार आपस में रक्त-सम्बन्ध से जुड़े थे, भिन्न परिवारों में रहते हुए भी जन्म-मरण, विवाह आदि सभी अवसरों पर वे मिलकर जवर्दस्त सामाजिक शक्ति बन जाते थे। कमला के पिता ने दहेज न लिया, इससे भैयाचार जल उठे। उन्होंने कमला को वदनाम करके बदला लिया। कमजोर पति और ससुर ने कमला को छोड़ दिया। कानपुर के दंगे होने पर कमला के पति अपनी वहन का व्याह कमला के भाई से करने पर मजबूर होते हैं। पहले जानते नहीं कि यह लड़का कमला का भाई है, जानने पर लज्जित और पराजित होते हैं किन्तु कमला की समस्या हल नहीं होती क्योंकि उसके पति दूसरा व्याह कर चुके

है। समस्या का हल न होना काल्पनिक समाधान प्रस्तुत करने से अच्छा है किन्तु एक जगह निराला इस तरह के समाधान से वचते हैं, दूसरी जगह कमला के पति और ससुर को पराजित और लज्जित करने का जो रास्ता निकालते हैं, वह अपवाद रूप में सत्य हो सकता है, वह सामाजिक जीवन का सहज यथार्थ नहीं।

‘सखी’ कहानी की लीला गरीब लड़की है, ट्यूशन करके पढ़ती, घर का खर्च चलाती है। उसकी सखी ज्योतिर्मयी के व्याह की बात आई. सी. एस. वर से चल रही है। ज्योतिर्मयी उसे लीला के हवाले करके उसकी समस्या हल कर देती है (चतुरी चमार में पहली कहानी)।

कई कहानियाँ निराला ने ऐसी लिखी जिनमें नारी के साथ पुरुष की समस्या का भी काल्पनिक समाधान प्रस्तुत किया गया है। ‘सफलता’ में विधवा आभा को लेकर काफी छायावादी कविता रची गई है किन्तु गाँव में रहते हुए वह जो अपमान सहती है, उसका भी बहुत सही चित्रण किया गया है। उसका पथदर्शक नरेन्द्र साहित्यकार है, समाज में रहकर समाज का विरोध करना उसे सिखाता है। निराला इन समाज के ठेकेदारों पर तीव्र व्यंग्य करते हैं किन्तु उनके दाँवपेंच, दूसरों को नुकसान पहुँचाने की शक्ति की पूरी तसवीर वह नहीं खींचते। उसकी जगह इच्छापूर्ति का स्वप्न है। नरेन्द्र और आभा अपनी नाटक कम्पनी चलाते हैं, नाटक लिखते और खेलते हैं, जिस प्रकाशक ने नरेन्द्र को सताया था, वह अब पराजित होता है। नरेन्द्र अपने अपमान का बदला ले लेता है।

अलका के बुधुआ लोध की तरह ‘श्यामा’ कहानी में सुधुआ है। जमींदार की मार खाकर जान गँवाता है। उसकी लड़की श्यामा विधवा है। पंडित रामप्रसाद के लड़के बकिम से प्रेम हो जाता है। जमींदार भी पंडित है। भैयाचारो के दबाव से रामप्रसाद लड़के को घर से निकाल देते हैं। बकिम श्यामा के साथ गाँव से बाहर चला जाता है, उन्नति करता हुआ डिप्टी कलक्टर हो जाता है, श्यामा उसकी पत्नी है। एक दिन जमींदार दयाराम डाली सजाकर आते हैं, तब श्यामा उन्हें अर्दली से कान पकड़वाकर निकाल देती है। दयाराम ने बकिम के बाग पर कब्जा कर लिया था, वह अब उसके परिवार को वापस मिलता है। बाग मिला, सरकारी नौकरी मिली, जमींदार को नीचा दिखाया, सुखी पारिवारिक जीवन-इच्छापूर्ति के इस भारी कुहरे में जमींदार और भैयाचारों के अत्याचार की कठोर वास्तविकता धुंधली पड़ जाती है।

‘परिवर्तन’ कहानी में सतानेवाली स्त्री है—नवयुवती परी अथवा परिमल कुमारी, राजा की रखैल वेश्या की पुत्री। सताये जाने वाले युवक का नाम सूरज है। पिता शत्रुहर्नसिंह राजा की ड्योढी के जमादार है। परी की आज्ञा न मानने पर पिता-पुत्र अपमानित करके निकाल दिए जाते हैं। परी का विवाह एक राजा के लड़के से होता है, विवाह के समय वरपक्ष के पंडित दासी-पुत्री कहकर सूरज के अपमान का बदला लेते हैं। ड्योढी के जमादार शत्रुहर्नसिंह महाराजा-रूप में प्रकट होते हैं, विपत्ति के दिनों में ड्योढी के जमादार बन गए थे! सूरज जमादार का

बैठा नहीं, राजा का बैठा सावित होता है। आधी कहानी में रियासत के वातावरण का सुन्दर चित्रण है; आधी कहानी में छायालोक है।

‘हिरनी’ इन सब कहानियों से भिन्न है। नायिका या नायक के विवाह से समाप्त नहीं हो जाती। अनाथ बालिका रनिवास में दासी है। कुमारी रहने तक रानी उस पर दयालु रहती है, स्वयं एक कहार से व्याह कराती है, जिससे उनके राजकुमार सच्चरित्र बने रहें किन्तु उसके बच्चा होने के बाद कुपित रहती है, अन्य दासियों के शिकायत करने पर सिपाही से हिरनी का झोटा पकड़कर उसे बुलाती है, उसे मारती है किन्तु उसके हे राम कहते ही उनकी नाक से खून बहने लगता है। यह रामजी का चमत्कार हो सकता है, आकस्मिक संयोग भी ! जो भी हो, यहाँ इच्छा-पूर्ति का स्वप्न रचनेवाला कोई युवक नहीं है। (कहानी की घटना वास्तविक है और निराला ने उसे बलभद्र दीक्षित पढ़ीस से सुना था।)

‘अर्थ’ कहानी में राम जी का चमत्कार अधिक है। युवक भक्त रामकुमार अर्थ-प्राप्ति के लिए चित्रकूट की यात्रा करता है और अन्त में वह सफल भी होता है। इस सफलता वाले अंश को छोड़ दे तो तीन-चौथाई कहानी बहुत जोरदार है। धार्मिक आस्थाओं को लेकर भक्त के मन का द्वंद्व, उसकी पत्नी का असीम प्यार, भैयाचारों के पड्यंत्र, उनकी ठगविद्या, चित्रकूट में रात को पहाड़ की चढ़ाई, कहानी में व्यंग्य-मिश्रित करुणा की अन्तर्धारा, कथा कहने वाले की निस्संग दृष्टि—यह सब कला का महान् चमत्कार है। सामाजिक वातावरण, प्राकृतिक परिवेश और मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का ऐसा सफल चित्रण निराला के गद्य में अन्यत्र दुर्लभ है। अन्त में इच्छापूर्ति के स्वप्न से कहानी में अन्तर्निहित व्यंग्य छिन्न-भिन्न हो जाता है।

जिन्हें ‘तुलसीदास’ और ‘राम की शक्तिपूजा’ प्रिय हों, उन्हें यह कहानी ध्यान से पढ़नी चाहिए।

रामकुमार कुलीन ब्राह्मण कुल का बालक है। घर में पूजा-पाठ का वातावरण था, “हिंदू धर्म पर उसे पूरा-पूरा विश्वास हो गया।” निराला धार्मिक विश्वासों पर व्यंग्य करते हुए रामकुमार का चित्रण करते हैं। वह सोचता है कि आज अगर भीम होते तो स्लेच्छों का नाश कर देते। उन्होंने गदा घुमाई तो भगदत्त के हाथी सेमर की रई की तरह उड़ गए और उनमें कुछ अब भी हवा में चक्कर काट रहे हैं। महावीर जी पहाड़ उखाड़कर जहाँ पटकते, विदेशी योद्धा सब चूर हो जाते। राम ने वानरो की सहायता से रावण को हराया, वह आज के रावणों को हरा रहे हैं, रामकुमार कल्पना में देखता। कभी वह ‘कृष्ण जी से असंभव कार्य रूप गोवर्धन धारण करा’ के उसके नीचे गोप-गोपियों को दुःशासनो से बचा लेता।

भक्त ने प्रवेशिका परीक्षा पास कर ली। पिता ने तभी विवाह कर दिया। भक्ति से आवेश में आगे पढ़ाई न की, स्लेच्छों की भाषा के प्रति अरुचि भी थी। माता-पिता की मृत्यु हो जाने के बाद भक्त को संसार का ज्ञान हुआ। पहले दाह संस्कार के समय भैयाचारों ने लूटा, फिर वर्षों पर खूब खाया, खूब खर्च कराया।

भक्त पत्नी को छोड़ न संकता था, काम भी न करना चाहता था, गहने गिरवी रखकर भैयाचारों को संतुष्ट करता है, खर्च चलाता है ।

भरत का नाम जपकर रुपयों के लिए अँगोछा बिछाता है, राम के नाम चिट्ठी लिखता है, 'श्री रामचन्द्र सिंह' को चित्रकूट में वह चिट्ठी नहीं मिलती । चिट्ठी के वापस आने पर रामकुमार 'अर्द्ध विक्षिप्त'-सा हो जाता है ।

वर्षों में दो हजार ब्राह्मणों को खिलाने के बाद पत्नी को मायके भेजकर वह नौकरी की तलाश में निकला । नौकरी उसे न मिली क्योंकि ससार का ज्ञान उसे न था । जिस संसार से निराला बार-बार टकराए थे, उसके बारे में उन्होंने लिखा, "वह क्या जाने कि ससार किसे कहते हैं, एक साधारण-सी जगह के लिए कितने असाधारण कार्य करने पड़ते हैं, कितना छल, कितनी खुशामद, कितनी सिफारिश दो रोटियों की नौकरी के लिए आज जरूरी हो रही है ?" (लिली, पृ. ६३) व्यवहार में उसे लगा, राम इस ससार के स्वामी नहीं है । हर जगह लोग वेचकूफ बनाते थे, अपमानित करते थे । वह मन में सोचता था—क्या राम मिथ्या कल्पना-मात्र है ?

कही भी नौकरी न पाकर राम को हूँदता हुआ वह चित्रकूट पहुँचा । पास जो सामान और रुपये-पैसे थे, उन्हें रास्ते में ट्रेन से बाहर फेंक दिया । हनुमद्वारा में जब महावीर जी के दर्शन करने गया, तब पैसे न चढ़ाने पर एक बाबाजी ने गालियाँ दी । लोगो से उसने सुना कि कामदगिरि पर लक्ष्मण-सीता के साथ रामचंद्रजी रहते हैं । 'तुलसीदास' में जैसे प्रकृति तुलसीदास से बातें करती है, वैसे ही रामकुमार से "बड़े-बड़े पेड़ हवा के झोंकों से लहरा-लहराकर कह रहे थे, 'हम पूर्ण हैं, हमें कुछ भी न चाहिए' ।" दिन में जाने पर रामचंद्र लुप्त हो जाएँगे, यह सुनकर उसने रात को पहाड़ पर चढ़ने का विचार किया । असफलताएँ भूलकर आनंद में डूबा हुआ वह मंदिर में शिव का जप करता रहा ।

"जब देखा कि सब सुनसान हो गया है, तब बाहर निकला । घोर अधकार छाया हुआ था । आकाश में सावन की घटा छाई हुई थी, हवा चल रही थी, बादल गरज रहे थे...घोर रात्रिकाल...देखा कामदगिरि का बड़ा भयानक रूप हो रहा था—मृत्यु भी आज तुच्छ है—सत्य का साक्षात्कार, चिरकाल के प्यार वाले राम एक तरफ है, घोर प्रकृति, दुर्धर्ष पहाड़, अपार बाधाएँ प्राणों का मोह पैदा करती हुई एक तरफ...एक बार पहाड़ की ओर गर्दन उठा कर रामकुमार ने देखा : घोर अधकार के सिवा कुछ भी न देख पड़ा ।" (लिली, पृ. ६६)

यह 'राम की शक्तिपूजा' का पहाड़ है जिसके नीचे बैठे हुए राम समुद्र का गर्जन सुनते हैं । यहाँ समुद्र नहीं है, बादल गरजते हैं । पवन का चलना बंद नहीं है, हवा चलती है । अधकार की सघनता दोनों जगह एक-सी है । घोर रात्रिकाल है, कामदगिरि का भयानक रूप है । रामकुमार को सशय हिला रहा है, राम है तो मेरी सहायता क्यों नहीं करते ? यह छल-कपट का ससार मुझे पराजित-अपमानित क्यों करता है ? इस ससार से, रावण से, प्रकृति ने—शक्ति ने—मानो दोस्ती कर

ली है। एक तरफ मनुष्य, दूसरी ओर घोर प्रकृति, दुर्घर्ष पहाड़। राम को पाने के लिए इस समय मृत्यु भी तुच्छ है। पहाड़ पर चढ़ने का अर्थ है मृत्यु अथवा राम के दर्शन। पहाड़ की ओर गर्दन उठाकर रामकुमार ने देखा, घोर अंधकार के सिवा कुछ भी न देख पड़ा। कैसी गहरी वेदना, कैसा कष्टमिश्रित व्यंग्य !

किंग लियर की तरह रामकुमार कपड़े उतार डालता है। किंग लियर ने ऊपर वाले उत्तारे थे—या बटन भर खुलवाये थे—रामकुमार ऊपर-नीचे वाले सब उतार डालता है। (तुलनीय और स्मरणीय है निराला के अंतिम दिनों का व्यवहार जब वह नंगे हो जाते थे।) कामदगिरि की पूजा में वस्त्र उतारकर रखने के बाद उसने मन में कहा, 'लो, अब कुछ भी मेरे पास अपना कहने के लिए नहीं रह गया।' लियर मैदान में थे, राम पहाड़ के नीचे; रामकुमार 'अर्द्ध विक्षिप्त-सा होकर बाह्य त्याग की सीमा तक पहुँचकर'—उस संसार के समस्त चिन्ह फेंककर जिसने उसे सताया था, छल-कपट वाली सांसारिक सभ्यता से मुक्त होकर—पहाड़ पर चढ़ने लगा।

'तुलसीदास' में इस पहाड़ का उल्लेख भर है :

कामदगिरि का कर परिभ्रमण

आए जानकी कुंड सब जन। (बंद ४६)

'राम की शक्तिपूजा' में अंधकार से ढका हुआ वह बड़ा भयावना लगता है, परिवेश का मुख्य अंग है। 'अर्थ' में—अँधेरा होने पर भी—वह बहुत नज़दीक से दिखाई देता है। कमर तक ऊँची उठी हुई घास है। वर्षा के कारण कहीं-कहीं पत्थरों पर काई जमी हुई है। साँप और विच्छुओं का भय है। लेकिन रामकुमार को 'कोई होश नहीं'। यह 'खड़ा पहाड़' है, ढलान नहीं है, सीधी चढ़ाई है। पहाड़ से एक झरना उतरा था, इस समय तक सूखा पड़ा था, उसी से हाथ-पैर टेककर रामकुमार ऊपर चढ़ने लगा। कुछ दूर पर भूखे भक्त को महावीर की देह से 'धी मिले सेंदुर की सुगन्ध' आई। यह सोचकर कि महावीर उसकी रक्षा कर रहे हैं, वह और साहस से ऊपर चढ़ने लगा। राम की सहायता के लिए महावीर आकाश में चढ़े, यहाँ उनकी गंध के सहारे भक्त अकेला पहाड़ पर चढ़ता है। 'तीन-चौथाई पहाड़ चढ़ गया, तब सामने पहाड़ का एक हिस्सा लटका हुआ देख पड़ा।' विजली कौंधने पर पेड़ दिखा, रामकुमार उसी के सहारे पहाड़ के लटकते हिस्से पर चढ़ा, पानी बरसने लगा, रामकुमार ऊपर चढ़ता गया। और ऊपर जाने पर वैसे ही एक और ऊँचा लटकता हुआ हिस्सा देख पड़ा। विजली चमकी लेकिन इस बार की चमक में कोई पेड़ न दिखाई दिया, "दूर तक पहाड़ वैसे ही खड़ा चढ़ा था। ऊपर से लटका हुआ। अब पानी भी धीरे-धीरे बरसने लगा। लाचार हो, उसी लटके पहाड़ के नीचे बैठकर रोने लगा।"

यहाँ कोई महावीर न थे जो राम के अश्रु देखकर पवन-वेग से समुद्र मथ डालते और आकाश में पहुँचकर उसे अपने अट्टहास से कँपा देते। उल्टा भय हुआ कि लोग देखेंगे तो मारेंगे। जहाँ कपड़े उतारे थे, वहाँ कपड़े न मिले। 'पवनदेव न

जाने कहाँ उड़ा ले गए थे ।' छाती तक भरा हुआ नाला पार किया । पयस्विनी के घाट पानी में डूब गये थे । नये अनजान रास्ते से सीतापुर पहुँचा । एक ब्राह्मण से उसने गमछा माँगा तो उसने 'चोर-चोर' की आवाज लगायी । भूख और थकान से परेशान था लेकिन उसके मन वैसे ही ऊपर चढ़ा हुआ था जैसे 'तुलसीदास' में युवा कवि का । 'दुःख, ग्लानि, क्षोभ, क्लान्ति और भूख से विलकुल मुरझा गया था । मन इतने उच्च स्तर पर था कि उसे अपने शरीर के लिए अब विलकुल लज्जा न थी' । महुए के पेड़ के नीचे लेटा और वेहोश हो गया ।

दोपहर तक सोता रहा । 'देह फूल-सी हलकी हो गयी थी । इतनी स्वच्छता का उसे कभी अनुभव न हुआ था ।' (स्वामी सारदानंद ने जब निराला का सिर अँगूठे और बीच की उँगली से दबाकर खींचा, तब सिर का दर्द विलकुल मिट गया, "शरीर हल्का हो गया । उतनी प्रसन्नता मुझे जीवन भर कभी नहीं मिली ।" ('समन्वय,' कार्तिक, स. १९८४) स्वच्छंदता के इस अनुभव के साथ मन में शंका पैदा हुई—क्या भगवान नहीं है ? ऊपर से आवाज आई—है, है । देखा, एक सुग्गा बैठा हुआ टें-टे कर रहा है । फिर सदेह; फिर प्रश्न—यह सब क्या है ? ऊपर से आवाज आई—चित्रकूट, चित्रकूट । रामकुमार ने अपने व्याकरण-ज्ञान से चित्रकूट को समास मानकर उसका अर्थ किया—'चित्रकूट है इसका ।' 'आँखें खोलते ही चूँ-चूँ करके एक चिड़िया उड़ती हुई देखता था, उससे तरह-तरह के अर्थ निकलते थे ।' ('अर्थ,' 'सुधा'—सितम्बर '३२) ।

इस उत्तर के निकलते ही जैसे सारी पृथ्वी चक्कर खाने लगी, पेड़ घूमने लगे, 'घूमते-घूमते धूमिल छाया मे बदलते हुए सब आकाश में मिलने लगे ।' ('तुलसीदास' मे इसी धूमिल छाया का वर्णन है : देखी कवि ने छवि छाया-सी, भरती-सी—वद २४) इस छाया में केवल प्रकृति नहीं, भारत का सम्यक् देशकाल खिचता और बदलता हुआ दिखाई देता है :

भारत का सम्यक् देशकाल;

खिचता जैसे तमशेष जाल,

खीचती, बृहत् से अन्तराल करती-सी ।

अत में उसकी आँखों से वह छाया भी ओझल हो गई । उसे कुछ न दिखाई दिया । 'उसके देह है, यह ज्ञान भी न रहा । शरीर निश्चल, आँखें निष्पलक रह गई ।' (यह दशा रत्नावली की होती है :

निष्पात नयन नीरज पलकें...

निःसवल केवल ध्यानमग्न...)

समाधि की-सी दशा टूटने पर उसे 'ज्ञान हुआ ।' (जब आया फिर देहात्म बोध —'तुलसीदास', वंद ९१) उसे लोक-प्रचलित दोहा याद आया—चित्रकूट के घाट पै, भइ संतन की भीर । ज्ञानी शुकदेव का दिगवर तपस्वी रूप याद आया । शंका हुई—क्या अभी जो देखा, वह राम है ? सुन पड़ा—हाँ, हाँ ! देखा, टें-टें करता हुआ सुग्गा उड़ गया ।

यहाँ तक निराला तटस्थ होकर रामकुमार की भावदशाओं का चित्रण करते हैं। किन्तु आगे वह मनोवैज्ञानिक चित्रण की तटस्थता छोड़कर रामकुमार की भावदशा को ब्रह्म-साक्षात्कार की समाधि-दशा मान लेते हैं। 'फिर मन चिरकाल से अभ्यस्त अज्ञान वाले घर में जाना ही चाहता था...'। जो देहात्मबोध है, वह अज्ञान है; जब रामकुमार का शरीर निश्चल, आँखें निष्पलक थी, वह ब्रह्मज्ञान का क्षण था। उसका मन अज्ञान वाले कोठे में जाना ही चाहता था कि उठ-उठ की आवाज आई। एक कठफोरा दूसरे महुए की डाल में चोच मार रहा था। कुछ चर-वाहे लड़के आए; उसे साधु समझकर पास के गाँव में जाने को कहा। रामकुमार को भूख लगी और वह गाँव की ओर चला। उसका मन अब भी स्वप्नाविष्ट था। निराला इस बात पर बल देते हैं कि उसे पूर्ण सत्य के दर्शन हो गए हैं। "मन आज की विश्व-प्रकृति के अद्भुत सत्य-परिचय में तन्मय था, स्वभाव एक सरल बालक का-सा बन रहा था। लज्जा लेशमात्र न थी। घर-द्वार, पेड़-पौधे छायामय दिखाई दे रहे थे। उनका सत्य उसी के पास सिमटा हुआ था।"

निराला ने जिस भावदशा का वर्णन किया है, वह रहस्यवादियों की परिचित भावदशा है। शरीर का लगभग अचेत हो जाना, सामने बाह्य प्रकृति का लोप हो जाना अथवा उसमें केवल प्रकाश का बोध होना, अगोचर-सी सत्ता का साक्षात्कार, मन में अभूतपूर्व उल्लास। निराला इससे मिलती-जुलती भावदशा का उल्लेख स्वामी सारदानंद पर 'समन्वय' वाले लेख में—१९२७ में—करते हैं। उनका 'अर्थ' लेख—सन् '३२ में—स्वामी सारदानंद के सम्पर्क का विवरण देते हुए उसी भावदशा का कुछ विस्तृत परिचय देता है। 'स्वामी सारदानंद जी महाराज और मैं' लेख १६ नवम्बर '३३ की 'सुधा' में प्रकाशित हुआ। उसमें भी उस भावदशा की झलक है: "बस, आँख खुल गई। मेरा मस्तिष्क हिम-झीकरो-सा स्निग्ध हो गया।" इन्हीं दिनों उन्होने 'अर्थ' कहानी लिखी जिसमें उस भाव-दशा का विस्तृत विवरण है। 'भक्त और भगवान्' ('सुधा', दिसम्बर '३४) और 'तुलसीदास' ('सुधा', फरवरी '३५) उसी मानसिक स्थिति पर आधारित रचनाएँ हैं। 'तुलसी-दास' में निराला तुलसीदास के मन को आकाश में काफी ऊँचे चढ़ाकर उतार लाते हैं क्योंकि उन्हें पूर्ण ज्ञान अपने-आप नहीं, रत्नावली के द्वारा प्राप्त होना है। राम-कुमार अपनी पत्नी को मायके भेज आया है; उसके लिए आवश्यक नहीं कि वह पत्नी के उपदेश से भगवान् के दर्शन करे। वह रामायण-पाठ से रामभक्ति के संस्कार लिए हुए जब चित्रकूट पहुँचता है तब कुछ देर के लिए अर्थकष्ट भूल जाता है, मन पर राम और तुलसीदास छाये रहते हैं, उपवास और रात को पर्वत की चढ़ाई के श्रम से शरीर निढाल हो जाता है। सोकर जागने पर शरीर में थोड़ी शक्ति आती है। अर्द्धमूर्च्छित-सी दशा में उसे पेड़-पौधे चक्कर काटते, छाया में विलीन होते जान पड़ते हैं। स्नायुतंत्र में बहुत खिंचाव होने पर जैसे मनुष्य को विचित्र वस्तुओं को देखने, विचित्र आवाजों को सुनने का मिथ्याभास होता है, वैसे ही रामकुमार को—'अर्थ' लेख में निराला को—चिड़ियों की बोली में विचित्र

शब्द सुनाई देते हैं, मन में उनके विचित्र अर्थ खुलते हैं ।

अर्द्धमूर्च्छा की-सी यह स्थिति आनन्दातिरेक में उत्पन्न होती है, दुःख और चिन्ता की अतिशयता में भी । भवभूति और शेक्सपियर दुःख और चिन्ता की इस अतिशयता से भली-भाँति परिचित हैं, मेरा अनुमान है कि तुलसीदास भी परिचित थे ।

चिन्ता ज्वाल शरीर वन, दावा लगि लगि जाय ।

प्रगट धुआँ नहि सञ्चरै, उर अन्तर धुंधुवाय ।

चिन्ता से उत्पन्न होने वाली जलन का ऐसा संक्षिप्त, सजीव वर्णन न भवभूति में है, न शेक्सपियर में । निराला इस जलन से भली-भाँति परिचित है किंतु 'अर्थ' में शरीर और वन दोनों छाया रूप धरकर लुप्त होते-से जान पड़ते हैं ।

फिर रामकुमार को उसका एक मित्र मिला । परिचय के बाद 'रामकुमार का मन नीचे उतर चला ।' नगे होने पर लाज आई । स्वप्न में रामचन्द्र दिखाई दिये; बोले— तुमने अर्थ के लिए बड़ा परिश्रम किया, मैंने तुम्हें दिया । नवयुग प्रेस में नौकरी लगी । फिर "चार ही साल में वह उपन्यास-साहित्य की चोटी पर पहुँच गया । कई हजार रुपये उसने एकत्र कर लिए । सारा ऋण चुका दिया, और अव विद्या के साथ सुखपूर्वक रहता है ।"

इच्छापूर्ति का यह स्वप्न एक अत्यन्त सुन्दर कहानी को विगाड़ देता है । पूर्वाद्ध का करुणामिश्रित व्यंग्य इस इच्छापूर्ति से बहुत शक्तिशाली है । जहाँ व्यंग्य नहीं है और रामकुमार चिड़ियों की आवाजें सुनता है, वहाँ भी कहानी के मनो-वैज्ञानिक यथार्थ चित्रण में खम नहीं है । किन्तु आगे निराला उसकी भावदशा को पूर्णज्ञान से बाँध देते हैं और पूर्णज्ञान को अर्थप्राप्ति से । जैसे अन्य नायक धन और यश कमाते हैं, वैसे ही यह रामकुमार ।

यह कहानी 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' का रहस्यभेद करने में सहायक होती है, यह उसका अतिरिक्त महत्त्व है ।

विरोधी प्रवृत्तियाँ

निराला के कथा-साहित्य में दो परस्पर-विरोधी प्रवृत्तियाँ देखी जाती हैं । एक प्रवृत्ति काल्पनिक इच्छापूर्ति के सपने रचने की है, दूसरी वास्तविक जीवन-सघर्ष को चित्रित करने की । अप्सरा में राजकुमार को सुन्दर स्त्री, धन, वैभव, कलात्मक सृजन में सफलता, सब-कुछ प्राप्त हो जाता है । निराला जानते हैं कि यह सब

छलना है, फिर भी उसके आकर्षण से मन को बचा नहीं पाते। राजकुमार के लिए उन्होंने लिखा है, “वेहोशी के वक्त कल्पना के लोक में तमाम सृष्टि उसके अनुकूल हो जाती, कनक उसकी, छायालोक उसके, वाग-इमारत, आकाश-पृथ्वी सब उसके।” (पृ. १२५) यहाँ ‘छायालोक’ शब्द का बड़ा सार्थक प्रयोग हुआ है। वाग, इमारत, कनक—सब छायालोक में है; जो साहित्य उन्हें कवि के लिए सुलभ बनाता है, वह छायावाद है। यहाँ कल्पना यथार्थबोध को गहरा नहीं करती, उसे अफीम की घूँटी पिलाकर सुला देती है। यह वेहोशी का साहित्य है। यदि इस सजग दृष्टि से निराला ने होश और वेहोशी का वैपम्य दिखाते हुए यह उपन्यास लिखा होता तो वह श्रेष्ठ कृति होता किंतु पुस्तक के अधिकांश में वह स्वयं वेहोशी में खो जाते हैं, राजकुमार से तादात्म्य स्थापित करने के कारण वह उसे तटस्थ दृष्टि से चित्रित नहीं कर पाते। व्यंग्य, जो उनके गद्य का प्राण है, यहाँ निश्चेतन-सा खोया रहता है।

किन्तु कनक-राजकुमार का सम्बन्ध केवल छायालोक का सम्बन्ध नहीं है। उसमें निराला कुछ ऐसी पेचीदगी पैदा करते हैं जो छायालोक की नहीं, वास्तविक जीवन की है, जो स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों में जब-तब उभरकर उनके जीवन को नरक बना देती है। राजकुमार स्त्री के सामने स्वयं को पराजित अनुभव करता है। हारता है ताश के खेल में लेकिन लगता है, ताश का खेल प्रतीक मात्र है, उसे ‘कोई और गहरी हार खल रही है। कनक से वह आँखें नहीं मिलाता, कनक दूसरो की नजर बचाकर बार-बार उसे देखती है, उसकी निगाह ‘पूरी वेहयाई से’ राजकुमार के चुभ जाती है। (पृ. २०८) राजकुमार के मन में लज्जा, घृणा, प्रेम के परस्पर-विरोधी भाव उथल-पुथल मचा देते हैं (पृ. १३०); कभी-कभी उसे कनक से घृणा भी हो जाती है (पृ. १०४)। राजकुमार का अन्तर्द्वन्द्व उपन्यास को छायालोक से थोड़ा नीचे उतार लाता है।

किसानों का संगठन करके देश को स्वाधीन करने की प्रतिज्ञा राजकुमार की थी। कनक के मोह में उसकी क्रांतिकारी वृत्तियाँ सो जाती हैं। उसका मित्र चन्दन उस क्रांति-मार्ग पर चल रहा है। उसकी गिरफ्तारी की खबर से ‘राजकुमार की सुप्त वृत्तियाँ एक ही अंकुश से सतर्क हो गईं।’ (पृ. ८८) वह स्वयं को विव्कारता है, अपनी साहित्य-सेवा उसे प्रवंचना मालूम होती है, उसके हृदय में ‘व्यंग्य के सहस्रों शूल एक-साथ’ चुभ जाते हैं (पृ. ८६) किन्तु यह सब थोड़ी देर के लिए, राजकुमार फिर उसी मोहक छायालोक में खो जाता है।

इस छायालोक के नीचे किसान हैं, उनकी मेहनत से ऐश करने वाले राजा और जागीरदार हैं, किसानों का संगठन करने वाले क्रांतिकारी हैं किन्तु चित्र का यह हिस्सा उभरकर नहीं आता। निराला का मूल उद्देश्य वैभव के चित्रण से हिन्दी कथा-साहित्य को समृद्ध करना है, दरिद्र किसानों के चित्रण से नहीं। चन्दन की माँ से एक जगह अवधी सुनने को मिलती है : “देखो न भैया, न जाने कब जीव निकल जाय, करारे का रख, कौन ठिकाना, चाहे जब भहराय के बैठ जाय...”

(पृ. २१८)। यह निराला के यथार्थवाद की प्रकृत भूमि है किंतु कथा में उसकी झलक भर मिलती है। यथार्थवाद की भूमि पर छायालोक का घना कुहरा फैला हुआ है।

अलका में ग्रामीण वातावरण अधिक सजीव है, किसानों के शोषण का चित्र कथापट में ज्यादा जगह घेरता है। अप्सरा के चन्दन और राजकुमार—अजित और विजय के रूप में—यहाँ दोनों गाँव में पहुँच जाते हैं। किसान-संगठन कांग्रेस के साथ मिलकर हो, या अलग से, संघर्ष में पराजित होने पर किसान अपने क्रान्तिकारी नेताओं का साथ छोड़ दें तो ये नेता क्या करें, इस तरह की समस्याओं पर निराला ने हिन्दी कथा-साहित्य में पहली बार विचार किया है। उपन्यास में वर्ग-संघर्ष का आर्थिक रूप ही प्रस्तुत नहीं किया, सामाजिक जीवन की रूढ़ियों, उन्हें तोड़ने की कठिनाइयों का चित्रण भी किया है। किन्तु इच्छापूर्ति के सपने सुन्दर स्त्री और धन-संपत्ति को लेकर ही रचे नहीं जाते, वे क्रान्तिकारी जीवन को लेकर भी रचे जा सकते हैं।

विजय कुछ समय के लिए सरकारी अफसर की मदद से ज़मींदार को नीचा दिखाता है। डिप्टी साहब जमींदार को बाहर बिठा लखते हैं, विजय को बंबई विश्वविद्यालय का ग्रेजुएट जानकर और उसे संन्यासी वेश में देखकर बहुत प्रभावित होते हैं। सिपाही ज़मींदार को कान पकड़कर घसीटते हैं, गाँव में 'विजय की जय-वैजयंती' फहराने लगती है। (पृ. ६४)

जमींदार स्नेहशंकर, डिप्टी कमिश्नर ज्ञान प्रकाश आदर्श रूप में रँग-चुनकर प्रस्तुत किए गए हैं। शोभा उर्फ अलका पर बार-बार दृष्टि केन्द्रित करके निराला छायालोक में पहुँच जाते हैं, उसके सौन्दर्य के वर्णन में अनन्त कलियों का सौरभ हवा में उड़ा देते हैं। उपन्यास के अंत में अलका राजा मुरलीधर को पिस्तौल से मार डालती है, इस तरह विजय उर्फ प्रभाकर का प्रतिद्वंद्वी मारा जाता है, वह अब अलका के साथ रह सकेगा किन्तु इससे किसान-समस्या हल नहीं होती।

अलका में छायालोक कमजोर है, किन्तु यथार्थवाद पूरी ताकत से उभरकर नहीं आया। अप्सरा में कनक को लेकर निराला ने जो कविता की थी, कुछ उससे ज्यादा कविता यहाँ अलका को लेकर है : दिन में शिशिर की स्नात ज्योत्स्ना-रात-सी स्निग्ध, शुभ्र वसना, सुकेशा... किसी दूरतर लक्ष्य की ओर क्षिप्त दृष्टि (पृ. ३८), जैसे जागरण के बाद स्वप्न-स्मृति सदा पलकों पर... प्रातः रश्मि-सी पृथ्वी की पलकें ज्योतिः-स्नात करती हुई... (पृ. ६६)। छायालोक का यह कुहरा उस गाँव के वास्तविक जीवन को ढक लेता है जिसमें शूद्रों की संख्या अधिक है और ब्राह्मण दरिद्र होने के कारण हल जोतते हैं या बकरी पालते हैं। (पृ. ७०)

निरूपमा में निराला की दृष्टि केन्द्रित होती है कुमार पर जो लंदन से डी. लिट्. की उपाधि लेकर लौटा है जिसे बंगालियों की प्रतिद्वंद्विता के कारण नौकरी नहीं मिलती किन्तु जो बंगाली युवती निरूपमा का प्रेमी है और अंत में प्रतिद्वंद्वी यामिनीहरण को परास्त करके निरूपमा का पति बनता है। निरूपमा जमींदार भी है, चित्र के पिछले भाग में, गाँव दिखाई देता है किन्तु कुमार-निरूपमा-संबंधों के

स्वप्नजाल में वहाँ का जनजीवन साफ उभरता नहीं है। यामिनी-हरण का विवाह उन्हें धोखा देकर निरुपमा के बहाने मिस दुवे से कराया जाता है—जामूसी उपन्यासों के सनसनीखेज तरीके से, जैसे अलका राजा मुरलीधर को गोली मारती है।

जो कुमार या राजकुमार था, वह प्रभावती मे राजकुमार देव बन जाता है। कनक-निरुपमा का स्थान राजकुमारी प्रभावती लेती है। सौन्दर्य और धन-वैभव के भव्य चित्र खींचे गए हैं किन्तु यहाँ निराला की छायावादी कविता उतना उबाती नहीं है जितना अलका में। सामंतों के उत्पीड़न और विलासितापूर्ण जीवन की कठोर आलोचना है। विदेशी आक्रमणकारियों से देश की रक्षा करने के लिए जनजीवन को नये सिरे से संगठित करना आवश्यक है। चंदन की जगह संगठन का काम यहाँ यमुना करती है। वह आदर्श रूप में चित्रित की हुई क्रांतिकारी युवती है। जनता जहाँ सामंत के विना लड़ती है, या सामंत के विरुद्ध लड़ती है, वहाँ निराला की निगाह नहीं जाती। उनकी दृष्टि सामन्ती वैभव के इर्द-गिर्द इतना घूमती है कि किसान-जीवन के चित्र उभर नहीं पाते। यह बात अवश्य है कि संयोगिता और पृथ्वीराज की रक्षा करते हुए प्रभावती मारी जाती है और राजकुमार देव के साथ उसका सुखद जीवन-स्वप्न उपन्यास के पूर्वभाग के बाद समाप्त हो जाता है। गुप्त संगठन, षड्यंत्र, वेश-परिवर्तन आदि से तिलस्मी-जामूसी उपन्यासों का वातावरण यहाँ अन्य उपन्यासों से कुछ ज्यादा बोझिल है।

चोटी की पकड़ मे राजा है, नर्तकी है, क्रांतिकारी संगठनकर्ता प्रभाकर है। यह उपन्यास कथासूत्र में उलझा होने पर भी अप्सरा-निरुपमा वगैरह से ज्यादा शक्तिशाली है। उपन्यास एक तरह की फैंटेसी है जिसमें त्रास की भावना विभिन्न रूपों में प्रकट होती है। पुस्तक की विशेषता रोचक कथा कहने या स्पष्ट चरित्र-चित्रण में नहीं है, उसकी सफलता मन पर ऐसे वातावरण की छाप डालने में है जिसमें हर तरह की दुरभि संधि, गुप्त षड्यंत्र, मनुष्य को अपमानित करना, सताना संभव है। निराला ने बंगाल में स्वदेशी आन्दोलन के पहले दौर पर कथा लिखने का प्रयास किया है, देशी रियासत को कथा-क्षेत्र बनाया है। सामन्ती वैभव आकर्षित करता है, साथ ही वह अद्भुत त्रास की सृष्टि भी करता है। ऐसी प्रच्छन्न पीड़ा निराला के दूसरे उपन्यास में नहीं है।

चोटी की पकड़ और चतुरी चमार के बीच की दुनिया है काले कारनामों में। यहाँ देहात की तसवीर ज्यादा साफ-सुथरी है। निराला गाँव की जमीन को बड़े ध्यान से देखते हैं। गलियारे में पानी भरा है, पगडंडी पानी बरस जाने से बिछलहर है। स्टेशन के सामने फैला हुआ लंबा ऊसर है। “बीच में ऊसर का छोटा मगर पुराना बरगद देख पड़ता है, जिसके एक बगल एक बारहदरी है और दूसरी बगल एक पक्का कुआँ, सामने तालाब।” (पृ. ५३) (कुल्ली भाट में निराला इसी ऊसर को पार करके बीघापुर स्टेशन से डलमऊ के लिए गाड़ी पकड़ते हैं।) राजा की जगह यहाँ जमींदार है, उसके भेदिए हैं, राज लेने-देने की बातें चोटी की पकड़ जैसी हैं, पुलिस का आतंक वहाँ से अधिक है, लोगों को फँसाना-सताना आए दिन

का काम है। त्रास का वातावरण है और निराला अनजान में नहीं, जानकर, उसे वैसा चित्रित करते हैं। “घर में त्रास का वातावरण फैला। सिसकते हुए भी सबके मुँह बंधे रहे। इस परिवार में रोटियाँ शाम को ही खा ली जाती हैं, जिससे चिराग का तेल बचे... लड़के सो चुके थे। औरतें मसान-सी जगती रहीं।” (पृ. ४८) अर्चना के गीतों में जो त्रास प्रतीक-योजना में ढलकर कविता बनता है, वह यहाँ यथार्थ चित्रण की भूमि पर पुष्ट गद्य बना हुआ है। कविता में व्यक्त होने वाले निराला के त्रास का विश्लेषण करने, उसका मूल सामाजिक रूप समझने के लिए चोटी की पकड़ और काले कारनामे पढ़ना जरूरी है।

काले कारनामे में अन्यत्र लिखा है, “गाँव में तहलका मचा हुआ था। लोग कानों में बतला रहे थे। मिश्रजी के यहाँ आने-जाने वालों की हिम्मत पस्त थी। सारा वायुमंडल दहशत खाये हुए था। किसी को कुछ मालूम न था क्या होने वाला है, सब अपना-अपना अन्दाजा लगा रहे थे।” (पृ. ६८) इस भय के वातावरण में आशा की किरण है मनोहर।

मनोहर दरिद्र है, ब्राह्मण होने पर भी वह अपमानित होता है—“दूसरे प्रान्तों में हम शूद्रों से भी बदतर समझे जाते हैं।” (पृ. १६) इसका कारण यह है कि संपत्ति सब उच्च वर्गों के हाथ में है, “हमारा समाज इस तरह स्वत्वहीन गुलामों का एक समाज हो रहा है।” (पृ. १८) मनोहर यह सब दर्शन अपनी माँ को समझाता है। उसके माँ भी है, जैसे अप्सरा, अलका के नायकों के नहीं है। इसे इच्छापूर्ति कह सकते हैं, किन्तु वह ऐसी इच्छापूर्ति है जो सक्रिय जीवन बिताने का सन्देश देती है। मानो ‘राम की शक्तिपूजा’ की सिंहवाहिनी राम के वदन में लीन होने के बदले निराला से बातें कर रही हो : “देखते-देखते उनके हृदय की सिंहिनी (ने) जैसे ऊपर को छलांग मारी, उनका सर तमाम आदमियों के ऊपर उठ गया। बड़े ही स्नेह तथा गभीरता के स्वर से उन्होंने कहा, बेटा मुझको विश्वास है कि तू मेरे द्वय की लाज रखेगा और इन कामों की तह तक पहुँचकर इनकी जंजीर तोड़ने के काम आएगा। अभी तो कच्चा बच्चा है। इन तमाम लांछनों को चुपचाप सर (पर) उठाए हुए तैयार होता (जा) कि एक वक्त तू इनकी जड़ें काटे।” (पृ. २०)

लाञ्छना इन्धन तल हृदय तल जले अनल का यह मानो गद्य में भाष्य है। लाञ्छना की आग भक्त के हृदय में नहीं, उसकी इष्टदेवी के हृदय में जल रही है। मनोहर की माँ जैसे भारतीय नारी का प्रतीक हो। वह इस युग की नहीं, मुगल काल से लेकर अंग्रेजी राज तक शताब्दियों की लंबी अवधि में वह भारतीय नारी को घुटते, चुपचाप आँसू बहाते देख चुकी है। जिस अपमान को पुरुष अनुभव नहीं करता, उसे वह पहचानती है। उस अपमान की आग वह युवक-पुत्र के हृदय में फूँक देना चाहती है कि जब तक वह जंजीरें न तोड़ ले, चैन से न बैठे।

“हम पीढियाँ लिख रखते हैं। हमारी माँ का कहना था, सौ पीढियाँ बीत चुकी हैं; यह तैतालीसवीं पीढ़ी के बाद। हम उसको भगवान को अर्पण कर देती

है और बाकी पीढ़ियाँ चलती हुई बाँधे रहती है। यही कामना दिन-रात रहती है कि नारियों का अपमान है, हे भगवान्, बदला चुकाओ। सिर्फ बदले की आग धधकती है।” (पृ. २१) माँ ने लाञ्छन सहा है; बेटे से कहती है, तू भी चुपचाप सहता जा। शक्ति को बिखरने न दे; भक्ति से आँखें झुकाए हुए तैयारी करता जा। सिर्फ बदले की आग धधकती है। इस आग से प्रेरणा पाकर बदला चुकाना है।

मनोहर का विवाह या प्रेम किसी अलका, अप्सरा, प्रभावती, निस्पृहा से नहीं होता। वह काशी जाकर शूद्रों को संस्कृत पढ़ाता है। वह गाँव लौटकर नहीं आता किंतु किसान उसे प्यार करते हैं, उसे अपना समझते हैं, उस पर गर्व करते हैं। उसके पिता से कहते हैं, “तुम्हारी भूँछें रख ली, तुम्हारा सर ऊँचा किया, वह हमारा अपना भैया है, उसको कोई डर नहीं, हम जानते हैं कि लोगों ने उसको रहने न दिया, लेकिन वह बज्र है जो सर फोड़कर टूटे, वह हमारी पुकार है, हमारे आँसू से टपक कर भाप बनकर उड़ गया है, कभी खुशी की बारिश लाएगा।” (पृ. १०२)

जनता का ऐसा उत्कट प्यार निराला के किसी उपन्यास में किसी नायक के प्रति उमड़ते नहीं दिखाया गया। मेरा अन्तर बज्र को—यह रहस्य निराला की ही नहीं, उस गाँव के किसानों को भी मालूम है जहाँ बी. वस्ती में अधिकतर शूद्र हैं। बच्चू कहार ताल से सिंघाड़े तोड़कर मनोहर के पिता को देते हुए कहता है, “आपके बेटे की तारीफ में है, जो हम लोगों को ऊँचा उठाता है, ब्राह्मणों की तरह हमारा सर नहीं फोड़ता।” (पृ. १०२)

मनोहर लौटकर घर नहीं आया। गाँव की कोई समस्या हल नहीं हुई। उपन्यास अधूरा है। यही उसकी सफलता है। काल्पनिक समाधान प्रस्तुत करने के बदले वह दुख और त्रास के वातावरण में आशा-किरण की झलक भर दिखाकर समाप्त हो जाता है।

देवी, चतुरी चमार

‘भक्त और भगवान्’ निराला की—और हिंदी की—श्रेष्ठ कहानियों में है। इसमें मन की उन दशाओं का चित्रण है जो ‘अर्थ’ कहानी और ‘तुलसीदास’ में चित्रित की गई हैं, सारी कहानी में एक ही वातावरण छाया हुआ है जिसे काल्पनिक इच्छा-पूर्ति का स्वप्न विगाड़ता नहीं। इस वातावरण में निराला को छायालोक दिखाई देता है किंतु छायालोक से भिन्न वास्तविक स्थूल संसार का बोध कही लुप्त नहीं

होता ।

कहानी भक्त के छायालोक पर तटस्थ व्यंग्य से शुरू होती है । जब तक भक्त के पिता जीवित थे, तब तक सारा सांसारिक ताप उन पर था । पितावृक्ष की छाया में भक्त को प्रकृति ज्योतिर्मय जल में नहाई हुई दिखाई देती थी । “स्वभावतः जगत् के करण-कारण भगवान् पर उसकी भावना बँध गई ।”

इस सुखद युवक-जीवन में भक्त रामायण पढ़ता है, महावीर की पूजा करता है, ससार की चिन्ताओं से मुक्त राम के ध्यान में डूबा रहता है । कुएँ पर युवती पानी भरती है, बाबा गाते हैं—कौन पुरुष की नार झमाझम पानी भरें । युवती बाबा की तरफ़ पर्दा किए है, भक्त की तरफ़ देखती हुई मुसकराती है । उसके भावाविष्ट मन को लगा—साक्षात् प्रकृति उसे देखकर मुसकरा रही है । किसानों की भजनमडली गाती है : कहत कोउ परदेसी की बात । भक्त परदेसी के बारे में सोचने लगता है । महावीर की मूर्ति को देखकर प्रणाम करता है । मूर्ति मुसकराती है; भक्त यह नहीं देखता, कहानी-लेखक देखता है । महावीर को माला पहनाई; ‘कोई हँस दिया—वह नहीं समझा ।’ निराला पुरानी बातों को स्मरण करके उन्हें नये अर्थ से रंगते हैं ।

उसका व्याह हो चुका था । गहने उतारकर देने की नीवत अभी नहीं आई । पत्नी सिंदूर का सुहाग—महावीर का चिह्न—धारण किये है । ‘आँखों में राज्यश्री उतरकर अभिनंदन कर रही थी’; उसे देखकर पत्नी मुसकराई । भक्त ‘फिर भी नहीं समझा ।’

भक्त का नाम निरंजन है, ‘सम्पत्ति के सम्बन्ध में भी वह निरंजन था ।’ पूजा के लिए सामग्री चाहिए; विधाता उसका विधान कर देगे । राजा के सरोवर से कमल लेकर महावीर का श्रृंगार करता है । किंतु आगे सपना देखता है । अंधकार-जल पर खिला हुआ कमल कहता है : मैं तो राजा का था, तुमने मुझे क्यों तोड़ा ? गुलाब के फूलों ने कहा—हमें छूने का तुम्हें क्या अधिकार था ? अब भक्त को मालूम हुआ, पूजा की जो सामग्री भक्त के लिए विधाता जुटा देते हैं, उस पर राजा का अधिकार है । यहाँ तक कि महावीर की मूर्ति भी राजा की खरीदी हुई है ।

भक्त को राजकुमार की तरह अर्थ चाहिए । पत्नी भक्त से स्वप्न में कहती है, मैं महावीर को मस्तक पर धारण करती हूँ । भक्त ने पूछा—अर्थ क्या है ? पत्नी ने कहा—अर्थ सब मैं हूँ, मुझे समझो । यह अर्थ आध्यात्मिक नहीं भौतिक है, यह आगे स्पष्ट होता है, जब उसकी पत्नी कहती है—मेरा नाम सरस्वती है, पर मैं सजकर जैसे लक्ष्मी बन गई हूँ ।

फिर पत्नी का देहान्त हुआ । घर के अन्य लोग न रहे । भक्त राजा के यहाँ नौकर हो गया, किन्तु उसे नौकरी अच्छी न लगती थी । छायालोक से उतरकर उसने जो संसार देखा, उससे विरक्ति हुई । रामकुमार को संसार का ज्ञान होता है खुद के सताए जाने पर; निरंजन को वैसा ही ज्ञान होता है दूसरों को सताए जाते देखकर । दोनों में यह अन्तर है । रामकुमार को नौकरी मिलती है भक्ति के

वैरदान रूप में; तब वह पत्नी के साथ सुखपूर्वक रहने लगता है। यहाँ भक्त की पत्नी का देहान्त हो चुका है; नौकरी वर नहीं, अभिशाप है। नौकरी से ही उसे दूसरों की पीड़ा का बोध होता है, “राजा कितना निर्दय, कितना कठोर होता है। प्रजा का रक्त-शोषण ही उसका धर्म है।” स्वप्न में महावीर से पूछता है—ये गरीब मरे जा रहे हैं, इनके लिए क्या होगा? महावीर उसे ईश्वर का भरोसा करके आश्वस्त होने को कहते हैं।

भक्त का मन ‘धीरे-धीरे उतरने लगा’। उसने आकाश की नीली लता में सूर्य, चंद्र और तारों को फूलों की तरह हाथ जोड़े किसी की पूजा करते देखा; पृथ्वी की लता पर पर्वतों के फूल आकाश को नमस्कार कर रहे थे। उसकी पत्नी माँग में सिंदूर लगाये दिखाई दी। महावीर ने कहा—यह मेरी माता देवी अंजना है।

स्वप्न टूटने पर आँख खुली; देखा—‘कहीं कुछ न था।’ एक स्वप्नाविष्ट मन का पूजाभाव, संसार का बोध, दीनजनों की स्थिति के प्रति चिंता, प्रच्छन्न अन्तर्द्वन्द्व की ओर संकेत—यह सब काफी तटस्थ रूप में चित्रित किया गया है। स्वप्न और यथार्थ में यहाँ एक भेद है जो ‘अर्थ’ कहानी में नहीं है। वहाँ स्वप्न ही यथार्थ है, यहाँ दोनों टकराते हैं। निराला स्वप्न की विजय नहीं दिखाते। कहानी में यह संकेत नहीं है कि राजा के अत्याचार से जो लोग पीड़ित हैं, वे सब रामकृपा से पीड़ामुक्त हो गए। न यह संकेत है कि भक्त को नौकरी अच्छी नहीं लगती तो नौकरी छोड़ने पर वह चार साल में यशस्वी उपन्यासकार बनकर अर्थ-चिंता से मुक्त हो गया। नौकरी है, पत्नी का अभाव है, पिता की छत्र-छाया नहीं है, मन स्वर्गीया पत्नी, महावीर और स्वामी प्रेमानंद से वैधा है, उन्हें सपने में देखता है। महावीर को भारत रूप में देखकर वह भक्तिभावना और राष्ट्रीय चेतना का समन्वय करता है। यह एक वस्तुस्थिति है जिसका चित्रण करके निराला कहानी समाप्त कर देते हैं। भक्त के छायालोक और वास्तविक संसार के वैषम्य से पैदा होने वाला कहानी का अन्तर्निहित व्यंग्य इच्छापूर्ति के स्वप्न से नष्ट नहीं होता। यह ‘भक्त और भगवान्’ कहानी की कलात्मक सफलता है।

गंगा किनारे बैठे हुए निराला से कुल्ली ने कहा, “मैं जानता हूँ, आप मनोहर को बहुत चाहते थे। ईश्वर चाह की जगह मार देता है, होश कराने के लिए।” (कुल्ली भाट, पृ. ७२) होश किसे कहें, रामकुमार को सुए की टें टें में जब ईश्वर के अस्तित्व की घोषणा सुनाई देती है, जब भक्त निरंजन को महावीर आश्वस्त करते हैं कि गरीबों की रक्षा भगवान् करेगा या जब कुल्ली की पाठशाला में अछूत बालकों को देखकर निराला का मन धिक्कार उठता है, “ओफ़ ! कितना मोह है ! मैं ईश्वर, सौन्दर्य, वैभव और विलास का कवि हूँ !—फिर क्रान्तिकारी ! !” (उप., पृ. ६४) यहाँ मन धीरे-धीरे नीचे नहीं उतरता; बात उतरने-चढ़ने की नहीं है, बात है मोहभंग होने की, क्रान्तिकारीत्व पर जो आवरण पड़ा हुआ है, उसे पहचानने की। दुख मोह का शत्रु है। प्यार की जगह एक बार चोट हुई मनोहरा देवी की मृत्यु से, दूसरी बार हुई सरोज की मृत्यु से। पहली बार की चोट के बाद

निराला ने अनेक बार छायालोक रचा और उससे बाहर निकलै; दूसरी बार की चोट के बाद छ.यालोक रचने की शक्ति क्षीण होती गई। निराला ने दुःस्वप्न देखे या संसार के व्यंग्यपूर्ण चित्र खींचे। उन्होंने सुख और उल्लास के गीत गाए, यह भी सत्य है। संसार के व्यंग्यपूर्ण चित्रण में दुख का बोध छिपा है, यह उल्लेखनीय है। कारण यह है कि संसार को होश में देखते हैं तो उस पर व्यंग्य करते हैं, और होश में तब देखते हैं जब प्यार की जगह मार खाते हैं। इस तरह दुख का बोध और संसार के प्रति व्यंग्य भाव परस्पर सम्बद्ध हैं।

निराला ने सन् '३० के बाद अप्सरा, अलका लिखी, देवी और चतुरी चमार भी। जो यथार्थवादी धारा अप्सरा-अलका के छायालोक में धुंधली थी, वह यहाँ पूरी शक्ति से यथार्थ की धरती पर प्रवाहित है। इसका कारण अवध में किसान-आन्दोलन की प्रगति, उससे निराला का गहरा सम्पर्क है। सरोज की मृत्यु के बाद निराला के काव्य में वेदना सघन हुई है; गद्य में व्यंग्य भी निखरा है। सन् '३६ से हिंदी साहित्य में जो प्रगतिशील आन्दोलन चला, उसका प्रभाव भी निराला पर पड़ा किंतु उनकी व्यंग्य-कला निराली है और वह प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन के जन्म से पहले की है। 'देवी' और 'चतुरी चमार' की कला ही कुल्ली भाट और विल्लेसुर बकरिहा में निखरती है। ये रचनाएँ गद्य-लेखन में, कथा-रचना में, यथार्थवादी साहित्य के विकास में नया चरण हैं।

'देवी' और 'चतुरी चमार' में कहानी का पुराना ढाँचा टूट गया है अथवा निराला के हाथ से छूट गया है। कथानक लेकर चलने वाली, समस्या के समाधान, नायक-नायिका के विवाह से समाप्त होने वाली कहानियाँ ये नहीं हैं। इनमें परिवेश, पात्र ज्यों-के-त्यों उठाकर कथा में रख दिए गए हैं; मंच पर लाते समय उनका मेकअप नहीं किया गया। पात्रों में एक—अकसर प्रमुख—पात्र निराला स्वयं हैं। कहानी एक तरफ़ रेखाचित्र है, दूसरी तरफ़ संस्मरण। इनके साथ ललित-निबंध-रचना-कौशल है, रेखाचित्र और संस्मरण के साथ अथवा उनके बिना भी रोचक बातें सुनाने की कला। यह ललित-निबंधकला रिपोर्ताज की विधा को छूती है। सड़क पर जब गोरे कवायद कर रहे थे, गाँव में जब दरोगाजी आए, रामकृष्ण मिशन में संन्यासियों का जीवन—यह सब निराला ने रिपोर्ताज लेखक की कला से चित्रित किया है। कुल्ली भाट में इन चारों कलाओं का मिश्रण है, विल्लेसुर बकरिहा और चमेली में निराला अलग रहते हैं। उनमें रेखाचित्र वाली कला का प्राधान्य है।

'स्वामी सारदानंद जी महाराज और मैं' निराला का संस्मरणात्मक ललित निबंध है। आरम्भ में विवरणात्मक गद्य है; उत्तरार्द्ध में सुगठित कहानी का कौशल। जगह-जगह निराला का व्यंग्य उभरता है। वह अपने संदेहप्रिय, शकाकुल मन का चित्रण तटस्थ होकर करते हैं किन्तु इस निबंध में वह आत्मकेन्द्रित अधिक है, ये गरीब मरे जा रहे हैं—यह पुकार उनके छायालोक से नहीं टकराती।

'राजा साहब को ठेंगा दिखाया' में इसी निबंधकला का विकास है। "लोग

कहते हैं, ऐसा लिखा जाय कि एक मतलब हो, उसी वक्त समझ में आ जाय, अपढ़ लोग भी समझें।" निबन्ध की तरह कहानी यों शुरू होती है। संस्मरण नहीं है किंतु देखी-सुनी हुई घटना का रिपोर्टज जैसा विवरण है। स्थान और व्यक्तियों के नाम बदल दिए गए हैं, कल्पना इतना ही करती है। भूखे विश्वम्भर की समस्या हल नहीं होती। कहानी के अन्त में उसे सूचना मिलती है : अब सरकार को तुम्हारी नौकरी की आवश्यकता नहीं रही।

पाठक के मन पर इस निर्मम आघात से निराला कहानी समाप्त करते हैं। कहानी के आरम्भ का गूढ़ व्यंग्य खुलता है : ऐसा लिखा जाय कि एक मतलब हो, उसी वक्त समझ में आ जाय। निराला मानो पूछते हैं : बात सीधी है न ? मतलब समझ में आ गया ?

कथा में कथना का भाव दृढ़तापूर्वक नियंत्रित रखा गया है; वैसा ही व्यंग्य है, गूढ़, अन्तर्निहित, मर्मवेधी।

'देवी' कहानी संस्मरणात्मक ललित निबंध की शैली में आरंभ होती है। निराला छायालोक पर हँसते हैं, दुख और रोष से संसार की व्यंग्यपूर्ण आलोचना करते हैं। दुख की व्यंजना और हास्यमिश्रित व्यंग्य के बीच स्पष्ट रेखा नहीं खींची जा सकती। फाकेमस्ती में भी मैं परियों के स्वाव देखता रहा—यह उक्ति व्यंग्यपूर्ण है, दुःखपूर्ण भी। व्यंग्य का लक्ष्य संसार के अलावा छायालोक और निराला स्वयं हैं। ईश्वर की उपासना करते हुए आकाश की लता में सूर्य, चन्द्र नक्षत्र फूल से नहीं हिलते; जैसा भेदभाव धरती पर है, वैसा ऊपर भी है : "चन्द्र, सूर्य, वरुण, कुबेर, यम, जयन्त, इन्द्र, ब्रह्मा, विष्णु, महेश तक वाकायदा बाहिसाव ईश्वर के यहाँ भी छोटे से बड़े तक मेल मिला हुआ है।"

निराला प्रकृति की मारों से नड़ती हुई पगली भिखारिन का चित्रण करते हैं, भावुकता के स्तर से बचता हुआ उनका गद्य दुख के चित्रण में कविता की तरह सारगर्भित और प्रभावशाली हो उठता है : "ज्योतिष का सुख-दुःख का चक्र इसके जीवन में अटल हो गया है। सहते-सहते अब दुःख का अस्तित्व इसके पास न होगा। पेड़ की छाँड़ में या किसी छाली वरामंद में दोपहर की लू में, ऐसे ही एकटक कभी-कभी आकाश को बैठी हुई देख लेती होगी।" एक महान् ट्रैजेडी की-सी गहराई निराला के गद्य में है। उन्होंने पगली के उस अन्तिम समय का चित्रण किया है जब ऊपर के बुँए के नीचे जीवन की दीपशिखा मंद होती जा रही है।

निराला अपनी फाकेमस्ती और परियों के स्वाव देखने पर हँसते हैं, इस हँसने में दर्द है। निराला होटल के नौकर संगमलाल से पगली के बारे में पूछते हैं। वह उसे पगली-गूंगी बताकर बात को अनावश्यक जानकर हँसता हुआ चला जाता है। यह हँसी निराला के व्यंग्य का लक्ष्य है; व्यंग्य खुलता नहीं है, कहानी के संदर्भ में निहित है। संगमलाल की हँसी पर दुख होता है, यह व्यंग्य और दुख का संतुलन है। नेता का जुलूस निकलता है, पगली "मुँह फैलाकर, भौंहें सिकोड़कर आँखों की पूरी ताकत से देख रही थी—समझना चाहती थी, वह क्या थी।" पगली की

क्रियाएँ हास्यास्पद हैं; 'लक्ष्य है मन में कण्ठ भावं उत्पन्न करना। सड़कें पर पलटन मार्च करती हुई निकलती है। "पगली पास बैठे वच्चे की ओर देखकर चुटकी वजाकर सिपाहियों की तरफ छँगुली से हवा को कोच-कोंचकर दिखा रही थी और हँसती हुई जैसे कह रही थी—खुश तो हो ? कैसा अच्छा दृश्य है।" पगली की क्रियाएँ फिर हास्यास्पद हैं, वह स्वयं हँसती भी है। निराला का उद्देश्य हँसाना नहीं, हँसी की छलक के नीचे वेदना का सागर दिखाना है। किंग लियर का लेखक इस कला में अद्वितीय है। हिन्दी में उससे मिलती-जुलती कला निराला के गद्य में है।

निराला के हास्य-व्यंग्य के अनेक स्तर हैं। वह संगम-लाल को संग-मलाल कहते हैं। निर्दोष विनोद का यह एक स्तर है। वह बारह साल तक मकड़े की तरह शब्दों का जाल बुनते हुए मक्खियाँ मारते रहे—इस व्यंग्य में मृत्यु का-सा तीक्ष्ण दंश है। वगल में चौरासी आसन दवाये पत्नी को सीता, सावित्री देने वालों पर व्यंग्य खुला हुआ है, पीड़ा कम, हास्य अधिक है। नेता के जुलूस में पगली का वच्चा कुचल गया, नेता दस हजार की थैली लेकर चले गए—जरूरी-जरूरी कामों में खर्च करेंगे—यहाँ व्यंग्य स्पष्ट है, पीड़ा के साथ आक्रोश का भाव तीव्र है। रामायणी कथा से लीटे हुए भक्त पगली को देखकर कहते हैं : इसी संसार में स्वर्ग और नरक देख लो। दूसरा कहता है, कर्म के दड है। तीसरा तुलसीदास की साखी देता है : सकल पदारथ हैं जग माहीं; कर्महीन नर पावत नाहीं। निराला इन उक्तियों पर टिप्पणी करके व्यंग्य को स्पष्ट नहीं करते; संदर्भ से ध्वनि स्पष्ट हो जाती है। दुख से अधिक इनके पाखंड के प्रति जुगुप्सा का भाव उत्पन्न होता है।

जैसे अपने प्रबन्ध-काव्य में निराला भिन्न भाव, परस्पर-विरोधी भाव सजाते हैं, वैसे ही 'देवी' में निराला व्यंग्य का ऐसा प्रबन्ध-संगीत रचते हैं जिसमें अनेक भावों के तार झंकृत होते हैं।

कहानी का अन्त पगली की मृत्यु से होता है। समस्या का और कोई समाधान नहीं है। 'देवी' एक ट्रेजेडी है जिसके अन्त में निराला हँसते हैं, संगमलाल हँसता है। निराला का चेक भुनाकर होटल के मैनेजर संगमलाल को तनख्वाह दिए बिना भाग गए। निराला ने समझाया—मैनेजर साहब बड़े अच्छे आदमी हैं। घर रुपया लेने गए हैं। बहुतो का देना है; लौटकर तुम्हें भी दे देंगे। 'संगम वैसा ही फिर हँसा।' पगली का अस्पताल में मरना, मैनेजर का भागना, संगमलाल को तनख्वाह न मिलना, निराला का साहित्य-समर में परास्त होना—सब एक ही संसार-चक्र की गति का परिणाम हैं।

'देवी' में नेता का जुलूस, पलटन का प्रदर्शन चित्रपट के दृश्यों की तरह आँखों के सामने आया, ओझल हो गया। दृष्टि केन्द्रित रहती है पहले निराला पर, फिर देवी पर। 'चतुरी चमार' में सन् '३१-३२ के वैसवाड़े पर एक जीता-जागता रिपोर्ताज प्रस्तुत किया गया है। प्रेमचंद की लमही में इन दिनों क्या हो रहा था, कथा-साहित्य में उसे भेस बदलकर पेश किया गया है; नग्न यथार्थ कैसा था, उसे यदि हिन्दी पाठक जान पाते तो प्रेमचंद के कृतज्ञ होते। छायावादी कवि निराला

नै वह काम किया है जो बड़े-बड़े यथार्थवादी लेखक भी कम कर पाते हैं। यहाँ उन्होंने अपने युग के जीवित इतिहास का एक अंश, सजग पत्रकार की पूरी सावधानी से, भावी पीढ़ियों के लिए अंकित कर दिया है। जो ताज़गी अच्छी लिखी हुई डायरी में होती है, वह यहाँ है।

जो गाँव निराला की कविता, कहानियों, उपन्यासों में बार-बार उभरकर आता है, उसका भरा-पूरा नक्शा, जिला, डाकखाने समेत यहाँ देखने को मिलता है। निराला के घर से चतुरी का घर किस ओर है, कहाँ से पनालों का, बरसात का और दिन-रात का शुद्धाशुद्ध जल बहता है, ये सब चित्र में सजाई हुई निरर्थक वस्तुएँ नहीं हैं, उनमें गाँव के सामाजिक सम्बन्धों का पूरा इतिहास छिपा हुआ है। उम्र में चतुरी निराला के चाचा जैसा है; गाँव के रिश्ते में—अर्थात् ब्राह्मण-चमार का भेद देखते हुए—वह निराला का भतीजा है। समाज में ऊँच-नीच का भेदभाव, सदियों से चला आता रूढ़िवाद, किसान-जमींदार का संघर्ष, किसानों का भय, उनका संगठन करने की कठिनाइयाँ—यह सब निराला ने सतर्क होकर देखा और चित्रित किया है। निराला बाह्य जीवन पर ध्यान केन्द्रित करते हैं, चतुरी के आन्तरिक जीवन पर भी। वह कबीरदास के पद गाता है, उलटबाँसियों के अर्थ करता है, आलंकारिक शब्दावली का भीतर मर्म भी पहचानता है। रूढ़िवाद के साथ सदियों से चली आती यह संस्कृति कहीं चतुरी का आत्म-सम्मान जगाए हुए है। निराला से कहता है, “काका, ये निर्गुण पद बड़े-बड़े विद्वान् नहीं समझते।” ‘काका,’ यह शब्द—भतीजे के बराबर निराला के लिए—रूढ़ियों के बोझ का प्रतीक है किंतु मैं इन पदों का अर्थ समझता हूँ, बड़े-बड़े विद्वान् उनका अर्थ नहीं समझते, यह भाव चतुरी के आत्म-सम्मान का सूचक है। उसकी संस्कृति कबीर तक सीमित नहीं। “कबीरदास, सूरदास, तुलसीदास, पलटूदास आदि ज्ञात-अज्ञात अनेकानेक सन्तों के भजन होने लगे।” इस लोक-संस्कृति से निराला भी बँधे हैं, चतुरी भी।

निराला का साहित्य-सर्जक गर्व चतुरी के निर्गुण पद विशेषज्ञ वाले आत्म-सम्मान से टकराता है। निराला युगान्तरकारी है, चतुरी “अपने उपानह-साहित्य में आजकल के अधिकांश साहित्यिकों की तरह अपरिवर्तनवादी है—चतुरी के जूते अपरिवर्तनवाद के चुस्त रूपक जैसे टस-से-मस नहीं होते।” लेकिन चतुरी का विचार है कि निर्गुण पद जैसे और विद्वान् नहीं समझते, वैसे निराला भी नहीं समझते। वह पद का मतलब समझना शुरू करते हैं कि निराला टोक देते हैं, “चतुरी, आज गा लो, कल सुबह आकर मतलब समझाना।” चतुरी को विश्वास है, जहाँ गिरह लगती है, साहब (कबीरदास) आप खोल देते हैं। चतुरी दूसरे दिन निराला को पदों के अर्थ बुझाता है। निराला को खलता है, कोई उन्हें पदों का दार्शनिक अर्थ समझाए; चतुरी के भाष्य को ‘कल्याण’ के निरामिष लेखों के समतुल्य मानकर मन समझा लेते हैं और चुप रहते हैं। किन्तु निराला यह भी मानते हैं, “वे लोग ऊँचे दर्जों के उन गीतों का मतलब समझते थे, उनकी नीचता पर यह एक आश्चर्य मेरे साथ रहा। बहुत-से गाने आलंकारिक थे। वे उनका मतलब भी समझते थे।” निराला को किसी

भी विद्वान् का भोष्य पूरी तरह पसन्द न आता; उतनी ही कमी चतुरी के ज्ञान में थी। बाकी वह समाज में अप्रतिष्ठित होने पर भी ज्ञान में श्रेष्ठ था, निराला ने यह माना। यह ज्ञान चतुरी के लिए काफी था जिसने जूते गाँठते हुए ज़िदगी काट दी। वह चाहता है कि उसका बेटा इस पेशे से निकले, उसे दूसरी तरह की शिक्षा मिले। यह शिक्षा निराला के पास है। चतुरी प्रस्ताव करता है कि उसके बेटे को पढ़ा दिया करें, वह भी अपनी विद्या दे देगा, “तो कहो भगवान् की इच्छा हो जाय तो कुछ हो जाय।” इस तरह संसार में उन्नति करने के लिए आवश्यक नई विद्या से चतुरी अपनी परम्परागत विद्या का संयोग करना चाहता है।

चतुरी के बेटे को पढ़ाते हुए घर के भीतर और बाहर किस तरह की अड़चनें पैदा होती हैं, निराला उनका रोचक वर्णन करते हैं। किन्तु जब बेटे ने दादा, मामा, काका पढ़ना-लिखना सीखा तब ‘हर्ष में उसके माँ-बाप सम्राट् पद पाये हुए को छापकर छलके।’ निराला ने गाँवों में शिक्षा-प्रचार की आवश्यकता पर जो लिखा था, उस पर आचरण किया। गुरुमुख ब्राह्मणों ने निराला के घड़े का पानी पीना छोड़ दिया। इसका कारण यह भी था कि निराला शूद्रों से मांस मँगवाते थे, घर में पकाते थे, खुद खाते थे, उन्हें भी खिलाते थे। इस सामाजिक क्रान्ति के साथ राजनीतिक आन्दोलन भी चल रहा था। एक साल के हरी-भूसे को तीन साल की बाकी बनाकर ज़मींदार ने दावे दायर किए। दरोगा गाँव में काँग्रेस का पता लगाने आया। महावीर के मंदिर में तिरंगे झंडे को धुला हुआ देखकर, निराला से यह सुनकर कि वह काँग्रेस के नहीं, विश्व-सभा के सदस्य हैं, जिसके सदस्य अनेक नोबेल पुरस्कार पाए हुए साहित्यिकार हैं, दरोगा लौट गया लेकिन जिस आनरेरी मजिस्ट्रेट के यहाँ दावे दायर किये गये थे, वह स्वयं ज़मींदार था, उसका रिश्तेदार वकील था जो चतुरी के विरोध में गढाकोला के ज़मींदार की तरफ से लड़ रहा था। नतीजा यह कि मजिस्ट्रेट ने ज़मींदार को किसानों पर डिंगरी दे दी। वैंल वगैरह नीलाम कर लिए गए। इसके बाद चतुरी का मुकदमा था। चतुरी को मुकदमा लड़ने के लिए गाँववालों से चंदा न मिला। वह चंदे के बिना भी मुकदमा लड़ने को तैयार था लेकिन दहशत के मारे गाँववाले गवाही देने को तैयार न थे। निराला ने कुछ पक्के गवाह ठीक कर दिए। चतुरी किसान है, कारीगर भी। अपनी कारीगरी के कारण गोदान के होरी की तरह वह टूटता नहीं। ज़मींदार के सिपाही को साल में एक जोड़ा जूता देना बाजिव-उल-अर्ज में दर्ज नहीं है, इस रहस्य का पता लगना चतुरी की विजय है। निराला चतुरी को न आदर्श योद्धा और क्रान्तिकारी के रूप में चित्रित करते हैं, न भीतर से ब्रह्म, टूटा हुआ, आत्म-ग्लानि से पीड़ित ही। चतुरी में साधारण श्रमिक जनता का साहस है जिसे निराला एक वाक्य में यों अंकित करते हैं, “सत्तू बाँधकर, रेल छोड़कर, पैदल दस कोस उन्नाव चलकर, दूसरी पेशी के बाद पैदल ही लौटकर हँसता हुआ चतुरी बोला—‘काका, जूता और पुरवाली बात अब्दुल-अर्ज में दर्ज नहीं है।’”

किसी समस्या का वास्तविक या काल्पनिक समाधान प्रस्तुत नहीं किया गया।

लड़ाई की एक मंजिल तय हुई, उसका इतिहास निराला ने लिख दिया। लोग लड़ सकते हैं, डरे, हारे, लेकिन लड़े तो—इस याद से ही निराला का मन हल्का हो जाता है। साहित्य-संसार में बारह साल तक मक्खियाँ मारने की पीड़ा नहीं है। निराला दाएँ-बाएँ विरोधियों पर बार करते चलते हैं, क्षुब्ध और दुखी होकर नहीं, प्रसन्न मुद्रा में, विरोधियों को बनाते हुए। पीड़ा है, मनोहरा देवी की याद में, जो चतुरी की चर्चा से ताजा हो जाती है। उस प्रच्छन्न पीड़ा की ओर संकेत भर है। पीड़ा कम है, इसलिए व्यंग्य में तीक्ष्णता नहीं, विनोद का भाव अधिक है। चतुरी के बनाए हुए जूते हल्के हैं, शायद नवावी सभ्यता के असर से; बाँदा के चर्मकार भाई चित्रकूट के पास हैं, उनके बनाए हुए जूते वजनी होते हैं, शायद इसलिए कि उन चर्मकार भाइयों पर 'रामजी की तपस्या का प्रभाव पड़ा हो।' निराला नवावी सभ्यता पर हँसते हैं, रामजी की तपस्या से उत्पन्न होने वाले चमत्कारों पर भी। चतुरी जब उलटवाँसी सीधी करता है, तब निराला उसका भाष्य ध्यान से सुनते हैं; जब वह दम लगाता है, तब भी उसकी समस्त क्रियाएँ कुतूहल-भाव से देखते और प्रसन्न होते हैं।

“फिर चलती हुई चिलम में दम लगाकर, घुआँ पीकर, सर नीचे की ओर जोर से दबाकर, नाक से घुआँ निकालकर बैठे गले से बोला—काकी रोटी भी करती थी, वर्तन भी मलती थी...बड़ा अच्छा गाती थी। काका, तुम वैसा नहीं गाते।”

एक सुखद-दुखद स्मृति—डलमऊ में श्री रामचन्द्र कृपालु भजु मन सुनकर मनोहरा देवी के कंठ-स्वर से पराजित होने की याद—निराला की प्रसन्नता में घुल-मिल जाती है।

कुल्लीभाट, बिल्लेसुर बकरिहा

‘कुल्लीभाट’ में कथा का केन्द्र गढ़ाकोला नहीं, निराला की ससुराल डलमऊ है। अछूत यहाँ भी है, इनमें शिक्षा-प्रचार का काम निराला नहीं, कुल्ली करते हैं। अछूत-समस्या के साथ हिन्दू-मुस्लिम विवाह की समस्या और अटक गई है। कुल्लीभाट में निराला ने अपने व्याह और गौने की कहानी लिखी है; दूसरी कहानी परिवार के नाश और बंगाल में हिंदी सीखने की है; तीसरी कहानी अछूतों में कुल्ली के काम करने की है। निराला ने इसे जीवन-चरित्र मानकर लिखा है; वह जितना दूसरे का जीवन-चरित्र है, उतना स्वयं निराला का आत्म-चरित्र भी

है। आकार में पुस्तक लंबु उपन्यास जैसी है किन्तु उसकी रचना में आत्मकथा, जीवन-चरित, संस्मरण, रेखाचित्र कई विधाएँ मिल गई हैं।

निराला ने अपने बारे में जो कुछ लिखा है, वह सब ज्यों-का-त्यों सही नहीं है किन्तु इससे परेशानी हो उन्हें जो निराला का जीवन-चरित लिखते हों या उनकी आत्मकथा संपादित कर रहे हों। निराला ने गाँव घर के वातावरण का, अपने बाल्यकालीन जीवन का कलात्मक चित्रण किया है। इसमें वह अपने बनाव-शृंगार पर, बंगाल से पाई हुई छायावादी संस्कृति पर हँसते हैं। यह नहीं लिखा कि जब सोलहवाँ साल पार किया और गौना लेने गए, तब 'जुही की कली' लिख चुके थे। गौने के बाद—सोलह पार करने के बाद—हिंदी सीखने लगे, यह लिखा है। 'जुही की कली' लिखते समय ज्योति दिखी थी, यह याद है। उस ज्योति का मतलब क्या था, तब समझ में न आया था। गाँव से निकलकर स्टेशन की ओर चलते समय लू का ऐसा झोका आया कि एक साथ जैसे कुंडलिनी जग गई। 'वह प्रकाश देखा कि मोह दूर हो गया।' (पृ. १८) यहाँ आराम से घर बैठे ब्रह्मदर्शन करने वालों पर व्यंग्य है। खुद आराम में है, सारा संसार आनन्द में डूबा हुआ क्यों न दिखाई दे ? निराला ने लू के झोके खाए तब मोह दूर हुआ। "रवि बाबू को आरामकुर्सी पर दिखा, हज़रत भूसा को पहाड़ पर, मुझे गलियारे में, लू विरोध करती हुई कह रही थी—'अब ज्ञान हो गया है, घर लौट जाओ।' "-

यदि प्रकाश दिखने का अर्थ वैराग्य भाव का उदय है, तो 'जुही की कली' लिखते वक्त वह कैसे दिखा ?

निराला एक तरफ अपने छायावादी रूप में हँसते हैं, दूसरी तरफ उससे आकर्षित भी है। छायावादी रूप ही नहीं, अपनी पौडश वर्षीय छवि पर, अपने 'अज्ञात-यौवन' भाव पर मुग्ध-विस्मित दृष्टि डालते हैं, हँसते भी हैं कुल्ली के प्रेमभाव का वर्णन करते हुए, मनोहरा देवी से प्रीति और विरोध के भावों का चित्रण करते हुए निराला ने अपना किशोर वय का ही नहीं, बाद की वयस्क अवस्था का भी मानसिक ताना-बाना प्रस्तुत किया है।

परिवार के विनाश का चित्र जो अलका के आरम्भ में दबा-दबा है, यहाँ पूरी ताकत से उभर आया है। यह अंश शब्दों के अपव्यय से बचते हुए, संयम से, किसी बड़ी ट्रेजेडी के ढंग पर लिखा गया है। ऐसा लगता है कि यह दर्द तब ज्यादा उभरता है जब निराला के मन में असफलता और पराजय के भाव कटुता उत्पन्न करते हैं। रवीन्द्रनाथ और भूसा ने प्रकाश जिस ढंग से देखा, निराला ने उस ढंग से नहीं। कुछ अधिक सत्य दिखाई दिया। जीवनचरित पढ़े, कोई पसंद न आया। समाजवादी-छायावादी सभी तरह के कवि हेच मालूम होते हैं : "साफ देखा—कलम हाथ लेते ही कितने कवियों की आँख की परी विश्वसाहित्य के सातवें आसमान पर पर मारती है, कितने कर्मवीर दलिया खाते हुए, कमर कमान किए, जान पर खेल रहे हैं, कितने आधुनिक वेधड़क समाजवाद के नाम पर पूरे उत्तानपाद।" यह चौतरफा हमला मन की कटुता के कारण है। इसके साथ परिवार के विनाश

की स्मृति और भी सजग हो जाती है।

व्याह, गवही, कुल्ली से मुलाकात के बाद निराला की हास्य-ध्वनि क्षीण होती जाती है। उसकी जगह व्यंग्य है, पीड़ा है। निराला साहित्य-क्षेत्र में लड़ते हैं, कुल्ली सामाजिक-क्षेत्र में। कुल्ली के प्रति तटस्थ व्यंग्य का भाव प्रशंसा के भाव में बदल जाता है। निराला ने 'देवी' कहानी में लिखा था कि बड़प्पन के सारे भाव उस पगली भिखारिन में समा गए। यहाँ वैसा कोई चमत्कार नहीं है। कुल्ली ने मुसलमान महिला से विवाह करके, अछूतों की सेवा करके निराला की, निराला के समुरालवालों की प्रशंसा प्राप्त की। कुल्ली ने कांग्रेस कायम की, स्वयंसेवक भर्ती किए; बिदा खटिक की दुलहिन मर रही थी, गाँव में कोई न खड़ा हुआ तो कुल्ली ने अकेले सेवा की। कुल्ली ने अछूत बालको से जो आत्मीयता पैदा की थी, उसे देखकर कुल्ली निराला की निगाह में बहुत ऊँचे उठ-गए। उन अछूत बालकों की दृष्टि देखकर "लज्जा से मैं वही गड़ गया।" निराला को दूसरों के सामने लज्जा आए, ऐसा ज़रा कम होता है। इसका कारण वह सामाजिक क्रान्ति है जिसमें कुल्ली भाग ले रहे हैं, जो राजनीतिक आन्दोलन से संबद्ध है। इस आन्दोलन में स्वार्थसेवी नेता काफी थे। इनकी असलियत कुल्ली ने पहचानी है, संसार के प्रति कुल्ली और निराला का अनुभव एक-सा है : "संसार में साँस लेने का भी सुवीता नहीं, यहाँ बड़ी निष्ठुरता है; यहाँ निश्छल प्राणों पर ही लोग प्रहार करते हैं; केवल स्वार्थ है यहाँ, वह चाहे जन-सेवा हो, चाहे देश-सेवा..." (पृ. १०६) कुल्ली को बड़े-बड़े नेताओं से सहायता नहीं मिलती, फिर भी वह अकेले दम मैदान में डटे रहते हैं। जैसे पगली भिखारिन की दीपशिखा धुएँ के अँधेरे के नीचे घुंघली हो रही थी, वैसे ही कुल्ली की जीवनलीला समाप्त होने को है। फिर भी भीतर का प्रकाश मंद नहीं हुआ। "देखा, चेहरा एक दिव्य आभा से पूर्ण है, लेकिन देह पहले से दुबली, जैसे कुल्ली समझ गए हैं, जीवन की संध्या हो गई है, अब घर लौटना है। कविता का दिव्य रूप और भाव सामने जड़ शरीर में देखकर पुलकित हो उठा।" (पृ. १०६)

क्या 'जुही की कली' लिखते समय इससे अधिक दिव्य प्रकाश दिखा था ?

निराला कहानी की शुरुआत यहाँ नायक के जन्म से नहीं करते, उसका अंत नायक की मृत्यु से ज़रूर करते हैं। यह जीवनचरित्र है; नायक की मृत्यु से उसका अन्त होना ही चाहिए। किन्तु मृत्यु के बाद की कुछ घटनाएँ हैं। निराला पर दुख का प्रभाव कैसे उन्हें संज्ञाशून्य बना देता है, इस पर स्वयं लिखा है, यह प्रभाव "दुःख नहीं, नशे की तरह का है, जब किसी प्रियजन का वियोग होता है, या वैसा भय मुझ में आता है।" (पृ. १२०) आरम्भ में गौने के समय की उमंगें; अब कुल्ली की मृत्यु के बाद यह संज्ञाशून्यता। दोनों में नाटकीय वैपम्य; यह संज्ञा-शून्यता उन उमंगों पर व्यंग्य बनकर छा जाती है।

निराला शवयात्रा में नहीं जाते। कुल्ली को फूँककर लोग वापस आ गये। निराला जड़वत् अपनी जगह बैठे रहे। दस दिन बाद कुल्ली की स्त्री को देखने गए।

कहानी को रँगने के वजाय निराला ने लिखा—कुल्ली की स्त्री में कुल्ली की अपेक्षा मुसलमानिन वाला भाव प्रबल था। एकादशाह के दिन लोग उनके यहाँ आए नहीं; “मैं आपसे पूछती हूँ, यह हिंदुओं का खरापन है या दोगलापन?” (पृ. १२१) कुल्ली की मृत्यु से कहानी समाप्त न हो सकती थी।

अछूत लड़का मन्नी पंडित को बुलाने गया। मन्नी पंडित को वहन व्याहनी थी। गंगापुत्रों के यहाँ पंडिताई करने से हेठे समझे जाते थे; वर न मिलता था। “कुल्ली की स्त्री के घर होम कराने जाएँगे, तो कोई पानी भी न पिएगा।” (पृ. १२१) कुल्ली ने जो सामाजिक क्रान्ति आरम्भ की थी, उसमें यह कठिनाई थी—काल्पनिक इच्छापूर्ति के स्वप्न से कितनी भिन्न!

निराला ज्योतिषी पंडित से तिथि संवत् पूछकर होम कराने चले। पंचांग लेकर पहले ससुराल पहुँचे। माँगकर जनेऊ पहना। सासु बिगड़ी कि कुल्ली के यहाँ होम कराने जाएँगे तो लोग उनके यहाँ खान-पान बढ़ कर देंगे। वही भैयाचारों का विकट भय! निराला ने चिढ़कर कहा “मैं आपका ससुर हूँ या अजिया समुर? मेरे पापों का फल आपको क्यों भुगतना पड़ेगा, मेरा दिया हुआ पिंड-पानी जब कि आपको नहीं मिल सकता। आप मुझे चौके में न खिलाइए वस।” (पृ. १२६)

लेकिन अब निराला अकेले न थे। साहित्यिक ख्याति साथ दे रही थी। निराला होम कराने जा रहे हैं, यह चमत्कार देखने के लिए लोगों की भीड़ उमड़ चली। निराला ने चौक पूरी, नवग्रहों के नौ कोठे बनाए, वालू की वेदी पर हवन की लकड़ी रखी। दीया जलाया। मंत्र पढ़ते हुए पहले अटके, फिर “अपनी संस्कृत शुरू की...” लोग प्रभावित हो गए। खड़े जो जैसे रहे, रह गए, जैसे कवि-सम्मेलन में कविता पढ़ते वक्त होता है।” निराला ने होम समाप्त किया; लोगो ने कहा, “सब ठीक हुआ। वन गई कुल्ली की।”

सारी समस्याएँ सुलझी नहीं लेकिन संघर्ष की एक मंजिल पार हुई। रेखाचित्र, संस्मरण, आत्म-चरित, जीवन-चरित, लघु उपन्यास—अनेक विधाओं के तत्त्व लेकर रची हुई कुल्लीभाट की कथा हिंदी के यथार्थवादी साहित्य के विकास में नई कड़ी साबित हुई।

विल्लेसुर वकरिहा में वही गाँव है जो ‘चतुरी चमार’ में किन्तु यह उस समय की कहानी है जब सारे आन्दोलन शान्त हो गए हैं, फिर भी मनुष्य को जीवित रहने के लिए लड़ना है। विल्लेसुर अकेले हैं, उन दरिद्र ब्राह्मणों के प्रतिनिधि हैं जो जीविका का और कोई साधन न होने से वकरियाँ पालते हैं। निराला विल्लेसुर का जीवन-चरित नहीं लिख रहे, उसमें स्वयं अवतरित नहीं होते लेकिन वर्णन ऐसा है मानो कहानी गढ़ने के बदले आँखों देखी बातें लिख रहे हो। यह लघु उपन्यास नहीं, न कहानी; एक तरह की लोककथा है जो साहित्यिक कहानी से अधिक समय लेती है, लघु उपन्यास से कम। न केवल इसका ढाँचा लोककथा का है, वरन् इसका वातावरण, कथा कहने की शैली, कथा की परिणति—सब-कुछ लोककथाओं जैसा है। विल्लेसुर की कथा में काफी दर्द है किन्तु कही कटुता नहीं है; कथा में ज़र्ज़

व्यंग्य है, दवा हुआ है। निराला के प्रसन्न हास्य की आभा में सारी कथा रंगी हुई है।

विल्लेसुर दरिद्र हैं, दुनिया को देखते मूर्ख भी हैं। मूर्खता के नीचे चतुराई छिपी है जिसे सफल अभिनेता की तरह प्रकट नहीं होने देते। जीविका की समस्या हल न कर पाने पर जवार के और लोगों की तरह वह भी बंगाल पहुँचते हैं। वर्दवान के महाराज के यहाँ सत्तीदीन सुकुल जमादार थे। वहाँ जमादार इनमें कसकर काम लेते हैं, घर का काम कराते हैं, चिट्ठियाँ वाँटने से कुछ पैसे मिल जाते हैं, वही आमदनी है। विल्लेसुर ने सबसे दबकर, सबकी सुनकर जीना सीखा था। जमादार की पत्नी के व्यंग्य-चील सुनते रहे, “कभी कुछ ढोल नहीं। अपनी जिदगी की किताब पढ़ते गए। किसी भी वैज्ञानिक से बढ़कर रास्तिन।” (पृ. १६)

विल्लेसुर के मन के आसपास ईश्वर नहीं, कोई धार्मिक आस्था नहीं, केवल दुख है जो इतना सजीव है कि और किसी देवता को पास फटकने नहीं देता। वह “दुख का मुँह देखते-देखते उसकी डरावनी सूरत को बार-बार चुनौती दे चुके थे। कभी हार नहीं खाई।” (पृ. ४७) इस दुख का एक कारण है गाँव का समाज। जमींदार से लेकर पासियों तक सभी विल्लेसुर को चवा जाने को तैयार। “गाँव में जितने आदमी थे, अपना कोई नहीं, जैसे दुश्मनों के गढ़ में रहना हो।” (पृ. ३६) इस अकेलेपन में किसी का विश्वास न करना चाहिए, देवताओं का भी नहीं, यह विल्लेसुर ने सीखा। वह “दूसरे का अविश्वास करते-करते एक खास शक्ल के बन गये थे। पर अपना बल न छोड़ा था, जैसे अकेले तैराक हों।” (पृ. १६-२०) आन्दोलन के उतार के बाद यह गढ़ाकोला के अकेले तैराक की कहानी है।

विल्लेसुर ने सिपाहियों में भर्ती होने की कोशिश की। कद में छोटे थे। चमरीधे में रुई भरकर ऊँचे दिखने का प्रयत्न असफल हुआ। जमादार पत्नी के कहने से पुत्र-प्राप्ति की आशा से जगन्नाथपुरी गए। वहाँ विल्लेसुर ने समुद्र देखकर प्रसन्नता के मारे ‘जगन्नाथ जी की स्मृति में बहुत से घोंघे’ बटोर लिए (पृ. २४)। फिर उन्होंने एक नाटक किया। जमादार के पैर पकड़कर लेट गए और गुरुमंत्र देने को कहा। जमादार गायत्री मंत्र देकर ही पिंड छुड़ा सके। जमादार और उनकी स्त्री को प्रभावित करने के लिए एक स्वप्न-वृत्तान्त सुनाया—देखा, भुस्स से आग जल उठी, उसमें तीन मुँह वाला आदमी बैठा था। किन्तु इन सारे आडंबरों का जब कोई फल न निकला तब उन्होंने निश्चय किया कि “जमींदार की गुलामी से गुरु की गुलामी सख्त है” (पृ. २८), इसलिए गाँव चलते समय कंठीमाला और गायत्री मंत्र गुरुआइन को वापस दे आए।

निराला ने एक जगह विल्लेसुर को सुकरात कहा है। इस सुकरात के ‘जवान न थी, पर इसकी फिलासफी लचर न थी’ (पृ. ३६-४०)। निराला ने जैसे चतुरी के अन्तर्जगत की छानबीन की थी, वैसे ही यहाँ विल्लेसुर का भीतरी मन टटोलते हैं। विल्लेसुर मूल-भूलैया में भटकते हैं, फिर भी रास्ता निकाल लेते हैं, निर्गुण पदों की सहायता के बिना। जैसे सत्तीदीन जमादार के पैर छुए थे, वैसे ही महावीर के पैर छूकर बोले, मेरी वकरियों की रखवाली किए रहना। मूर्ति मुस्कराई या नहीं?

विल्लेसुर ने मुसकराना नहीं देखा। निराला कहते हैं, “तुलसीदास या सीताजी की जैसी अन्तर्दृष्टि न थी; होती, तो देखते, मूर्ति मुसकराई।” (पृ. ४१) या फिर ‘भक्त और भगवान’ और ‘अर्थ’ कहानी के निरंजन-रामकुमार की दृष्टि होती, किंतु विल्लेसुर का मन दूसरे स्तर पर काम करता है। वदमाश लड़कों ने उनका वकरा मार डाला; महावीर ने रक्षा न की। निरंजन ने महावीर से पूछा था—ये गरीब मरे जा रहे हैं, इनका क्या होगा? विल्लेसुर ने इस प्रश्न का जवाब अपने ढंग से दिया। वकरा न मिला तो मंदिर की उल्टी प्रदक्षिणा की, फिर मूर्ति से बोले, “देख, मैं गरीब हूँ। तुझे सब लोग गरीबों का सहायक कहते हैं, मैं इसलिए तेरे पास आता था और कहता था, मेरी वकरियों को और वच्चों को देखे रहना। क्या तूने रखवाली की, बता, लिए थूथन-सा मुंह खड़ा है?” (पृ. ४६) विल्लेसुर प्रतीकों का अर्थ निकालने वाले दार्शनिक नहीं। हर चीज को व्यवहार की कसौटी पर परखते हैं। धार्मिक आस्था इस कसौटी पर खरी उतरी तो ठीक, नहीं तो गलत। सतीदीन नौकरी न दिला पाये, इसलिए गायत्री मंत्र, कंठीमाला गलत। महावीर वकरियों की रक्षा न कर पाये, इसलिए वह गरीबों के सहायक सिद्ध न हुए। अपने प्रश्न का उत्तर न पाकर “आँखों से आँखें मिलाये हुए महावीर जी के मुंह पर वह डंडा दिया कि मिट्टी का मुंह गिली की तरह टूटकर बीधे भर के फासले पर जा गिरा।” (पृ. ४६) ‘राम की शक्तिपूजा’ में राम की मूर्तिमान अर्चना महावीर के रूप में अक्षय है, उससे शिव और काली भी त्रस्त होते हैं। स्वयं राम रावण को पराजित करने के लिए देवी की पूजा करते हैं। ‘राम की शक्तिपूजा’ का विकल्प है—‘विल्लेसुर वकरिहा’। विरोधी संसार में देवी-देवताओं के प्रति भग्न-आस्था वाले संघर्षरत प्राणी के प्रतीक हैं विल्लेसुर।

भाई की सास जब भोजन पकाती हैं, तब विल्लेसुर फिर स्वांग करते हैं। सास को दिखाने के लिए लोटे से पानी लेकर थाली के चारों तरफ तीन बार टपकाते हैं, अगरासन निकालकर लोटा बजाते हैं और आँखें बंद कर लेते हैं। सास भी कम नहीं है; तड़के जगकर ‘विल्लेसुर को जगाने के इरादे से ऊँचे स्वर से राम-राम जपने लगी।’ (पृ. ७५) दोनों घाघ हैं, दोनों अपनी-अपनी घात में हैं, लेकिन दोनों को एक-दूसरे की जरूरत है, इसलिए समझौता हो जाता है।

विल्लेसुर पशु-चारण और कृषि-सम्यक्ताओं के सगम है। अपनी ज़मीन नहीं है, ज़मींदार से खेत लेकर किसानी करते हैं। वकरी-पालन से जो अर्थाभाव पूरा नहीं होता, उसे किसानी से पूरा करते हैं। किसानी भी घिस-पिटे तरीके से नहीं, अपनी मूझ-बूझ से नये प्रयोग के तौर पर करते हैं। हल-बैल न होने पर फावड़े से खुद खेत गोडते हैं, गकरकंदें लगाते हैं। उन्नति का मार्ग सीधा नहीं है किन्तु पशुचारण में जितनी कठिनाइयाँ आईं, उतनी खेती में नहीं। ठगों से एक बार ठगे जाने पर वह सतर्क रहने लगे। वह खयालों की दुनिया में खो जाते हैं लेकिन थोड़ी देर के लिए। ठग त्रिलोचन ने सुन्दर लड़की से ब्याह कराने को कहा। कैसी गोरी होगी, यह सोचते हुए रामरतन की स्त्री, रामचरन सुकुल की विटिया के अलावा

पुखराजवाई की लड़की हसीना भी याद आई जिसके बड़ी-बड़ी आँखें हैं। (पृ. ५८) बकरी के बच्चे कहाँ रहेगे, छप्पर कहाँ डालेंगे, नयी बीबी कहाँ रहेगी, बिल्लेसुर सपने देखते हैं लेकिन उनके पैर घरती पर है। त्रिलोचन की ठगविद्या का पता लगा लेते हैं।

लोककथा की तरह बिल्लेसुर की मुसीबतें खत्म हुईं और उनका व्याह हो गया। किन्तु यह इच्छापूर्ति का स्वप्न नहीं है। बिल्लेसुर ने इस दिन के लिए बड़ा परिश्रम किया है। वह कथानायक नौजवान राजकुमार नहीं हैं। उम्र ढल रही है। गाँव के डोम, बाजदार बिल्लेसुर से नेग पाने की बात कहते थे तो बिल्लेसुर 'झुरियो में मुसकरा देते थे।' (पृ. ८२)

बिल्लेसुर सहनशील व्यक्ति हैं किन्तु जब बदला लेते हैं, तब अपने ढंग से। गाँव के लोग बकरियाँ पालने पर उन्हें बकरिहा कहकर चिढ़ाते हैं। बिल्लेसुर ने इसके जवाब में बकरी के बच्चों के वही नाम रखे जो चिढ़ाने वालों के थे।

अलका और निरुपमा में जो परिवेश धुंधला है, वह यहाँ बहुत साफ है। यहाँ न केवल सामाजिक सम्बन्धों पर निराला ने ध्यान दिया है, ब्राह्मणों में आपसी ऊँच-नीच के भेदभाव का चित्रण किया है, वरन् बकरी चराने से लेकर शकरकंद लगाने तक बिल्लेसुर की सारी कार्यवाही को बारीकी से देखा है। बकरी के दूध से खोया बनाने में कौन-सी कठिनाइयाँ हैं, बकरी के घी में थोड़ा भैंस का घी मिलाकर कैसे बेचा जाय, 'अभी वौड़ी पीली नहीं पड़ी थी,' शकरकंद खोदी जाय या नहीं (पृ. ७०), खेती किसानी की इन छोटी-छोटी बातों पर निराला ने पहले कभी इतना ध्यान न दिया था जितना इस कथा में दिया है। जाड़ा शुरू होने पर सवन जाति की चिड़ियाँ इमली की फुनगी पर बसेरा लेने आती हैं। बिल्लेसुर—सजग किसानों की तरह—आकाश के तारे पहचानते हैं। पहले शाम को हिरनी-हिरन जहाँ दिखते थे, वहाँ अब नहीं है। शरद ऋतु बीत गई। बिल्लेसुर कहते हैं, जब जहाँ चरने को चारा होता है, ये चले जाते हैं। (पृ. ७२)

बिल्लेसुर में कही छिपा हुआ कवि है। काछी के खेत में बैंगन के पेड़ देखकर कविता का स्रोत फूट पड़ता है। "एक-एक पेड़ ऐंठा खड़ा कह रहा था, दुनिया में हम अपना सानी नहीं रखते।" (पृ. ६४) सास के घर की तरफ चलते हैं। आम और महुए के पेड़ों से सुनहली धूप छनकर आती है। पेड़ों पर मौसम का जो असर था, वह 'उनमें भी आ गया,' चारों तरफ हरियाली की तरंगें, 'उनके साथ दिल मिल जाता और उन्हीं की तरह लहराने लगता था।' (पृ. ७६) अपढ़ भारतीय किसान के हृदय में बड़ी कविता है। उसकी झलक बिल्लेसुर में है।

निराला परिवेश की हर वस्तु देखते हैं, हर आवाज सुनते हैं। दीनानाथ नाम के बकरे को पुकारते हुए बिल्लेसुर की आवाज—उर् उर्, उर् उर् ! दिनवा अ ले—अ ले उर् उर् ! आव—आव, दिनवा ! (पृ. ४३)—बिल्लेसुर के चित्र के साथ मन पर अंकित हो जाती है। बिल्लेसुर सास के गाँव गए तो बड़इयों के यहाँ गाड़ी के पहिए बनने की ठक-ठक दूर से सुनाई दी। (पृ. ७६)

निराला पूरी कहानी में विल्लेसुर पर निगाह जमाए रहते हैं। निगाह हटती है तो विल्लेसुर के ही आसपास की चीजें देखने के लिए। बहुत कम जगह किसी कविता या कहानी में निराला इतनी देर तक—इतनी जगह घुमाते हुए—एक ही पात्र पर दृष्टि केन्द्रित रखते हैं। कल्पना में सारे घटनाक्रम को बारीकी से—और विल्लेसुर पर ध्यान जमाये हुए—देखने की शक्ति इस कथा की कलात्मक सफलता का रहस्य है।

कथा के आरम्भ में वकरिहा शब्द की भाषा वैज्ञानिक व्याख्या से लेकर साफा बाँधने के बाद दरपन में विल्लेसुर के तरह-तरह की मुद्राएँ बनाने तक निराला की विनोद-वृत्ति हर पृष्ठ पर पाठक का मनोरंजन करती है। जैसे 'देवी' में व्यंग्य अनेक प्रकार का है और उन सभी प्रकारों से निराला ने उस रचना की कलात्मक सज्जा तैयार की है, वैसे ही विल्लेसुर वकरिहा में हास्य के अनेक रूप हैं। इन सब रूपों के धीमे-तेज प्रकाश से यह कहानी जगमगाती है। कही विल्लेसुर की मुद्राएँ—सत्तीदीन के सामने लेटते हुए या दरपन में मुँह बनाते हुए—हँसाती हैं, कही उनकी क्रियाएँ जैसे समुद्र के किनारे घोंघे बटोरते हुए, कही उनकी बातचीत जैसे ठग त्रिलोचन को फटकार—“अब लड़की नहीं, लड़की की आजी तक को दिखाओ तो भी मैं नहीं जाऊँगा।” (पृ. ६२) विल्लेसुर हास्य के आलम्बन हैं, हास्यास्पद नहीं हैं। हास्य के साथ वीर भाव जुड़ा है, वैसे ही जैसे निराला के व्यंग्य से अक्सर करुणा का भाव जुड़ा रहता है। निराला के हास्य का वह एक स्तर यहाँ भी है जो करुणा और व्यंग्य को छूता है।

निराला ने कथा कहते हुए हर जगह भाव-संयम बरता है। दुख और वीरता की ओर सकेत भर है, विस्तार से वर्णन नहीं किया। वैसे ही हास्य में संयम है, अट्टहास नहीं है, अधिकतर होठों पर खेलती हुई मुसकान है; वैसे ही मितव्ययिता शब्द-चयन में है। गद्य का कसाव निराला की उस निगाह के अनुरूप है जो सिर्फ काम की बातें देखती है और विल्लेसुर से हटकर इधर-उधर भटकती नहीं है। अन्य कहानियों की अपेक्षा निराला ने यहाँ अवधी शब्दों का प्रयोग अधिक किया है जिससे प्रयत्न-प्रदर्शन के बिना कथा आचलिकता के रंग में रँग गई है।

चमेली

‘सुकुल की बीबी’ कुछ दूर तक संस्मरण है, उसके बाद कहानी। ‘मतवाला’ आफिस में काम करते हुए निराला, नंगा वदन, मुशी नवजादिक लाल श्रीवास्तव की रेशमी

चादर डालकर सम्य दिवने का यत्न, साहित्य-समुद्र-मंथन से निकलता हुआ गरल, उसे पीने वाले महादेवप्रसाद सेठ—‘देवी’ की तरह यहाँ भी निराला अपने छायावादी मन पर काफी हँसते हैं। निराला के एक सहपाठी सुकुल हैं, निराला ने पूरा नाम नहीं लिखा, महिषादल के साथी होंगे। ‘मतवाला’ के बारे में लिखते हुए संस्मरण की जमीन तय करते हैं; सहपाठी सुकुल के स्कूली जीवन की तसवीर संस्मरण और कहानी के बीच की अनिश्चित भूमि है। विवाह होने, प्रवेशिका परीक्षा में पचाकर के छंद लिखने की बातें आत्म-संस्मरण हैं। किंतु पिता के साथ माता के जीवित रहने की बात कहानी में कल्पनाक्षेत्र की बात है। सुकुल पास हुए, निराला फेल। “अब वह पिताजी नहीं, माताजी नहीं, पत्नी नहीं, केवल मैं हूँ, और परीक्षा-भूमि, सामने प्रश्नों की अगणित तरंगमाला !” (सुकुल की वीवी, पृ. १७) हास्य-विनोद से आरम्भ होने वाली कहानी में आत्मकथा का यह करुण सत्य। श्रीमती सुकुल गर्भ में आई ब्राह्मण कुल में; पैदा हुई मुसलमान परिवार में। होश आने पर हिंदू-मुसलमान दोनों से मन फिर गया। “बड़ी लज्जा लगी, हिंदू-मुसलमान इन दोनों शब्दों पर किसी की तरफदारी के लिए।” (पृ. २७)

कहानी बहुत विस्तार से कही गई है, ढाँचा बहुत ढीला-ढाला है। कहानी के अन्त में महादेव बाबू फिर दिखाई देते हैं। निराला सुकुल और सुकुल की वीवी का विधिवत् विवाह करा देते हैं। मूल कथा गढी हुई या काफी रंग चुनकर पेश की हुई जान पड़ती है।

‘श्रीमती गजानन्द शास्त्रिणी’ में निराला की कला अतिरंजित चित्रण—कैरी-कैच्योर—की कला है। धार्मिक रूढ़ियों को मानने वालों पर तीव्र व्यंग्य है। कहानी में मोहन वैसा ही शिक्षाप्राप्त युवक है जैसा इच्छापूर्तिवाली कहानियों में नायक होता है किन्तु यहाँ उसका विवाह युवती सुपर्णा से नहीं होता। उल्टा सुपर्णा श्रीमती गजानन्द शास्त्रिणी बन जाती हैं। मोहन छायावाद का समर्थक है, शास्त्रीजी सपत्नीक छायावाद के विरोधी। श्रीमती शास्त्रिणी असहयोग आन्दोलन में भाग लेकर पति के साथ ऊपर उठती चली जाती हैं, मोहन एम. ए. पास करके एक पत्र के दफ्तर में कलम घिसता है। कहानी में इच्छापूर्ति का स्वप्न नहीं है, नग्न-यथार्थ भी नहीं है। छायावाद के रूढ़िवादी विरोधियों पर कथा के वहाने निराला ने व्यंग्य किया जिसमें प्रसन्न हास्य अधिक है, कटुता कम।

इससे मिलते-जुलते स्तर का हास्य और व्यंग्य ‘प्रेमिका-परिचय’ (लिली, पृ. १०४) में है। व्यंग्य के लक्ष्य है लखनऊ विश्वविद्यालय के बाबू प्रेमकुमार जो नवाबी सम्भ्यता और उर्दू शायरी के रंग में डूबे हुए है। प्रेमिका की खोज में बेवकूफ बनते हैं; निराला को उनकी असफलता से तसल्ली होती है। इनका साथी है शंकर जो ‘सुकुल की वीवी’ के सुकुल से मिलता-जुलता है—पढ़ाई की मेहनत और चोटी रखाने में। शंकर अपनी चोटी कई पेच से बाँधता है, खोलने पर बल बल खाते है। “कहता है, इलेक्ट्रिसिटी शरीर में प्रिजर्व करने का सबसे पहले यह आयों का निकाला हुआ तरीका है।” (उप., पृ. १०६)। [सुकुल पढ़ते समय खूँटी से बँधी

रस्सी से चोटी बाँध लेते हैं; ऊँधने पर झटका लगे तो जग पड़ें। उनके साथ चोटीधारियों का पूरा दल है। हाकी के मैदान में “सुकुल की पार्टी-की-पार्टी की चोटियाँ, स्टिक बनी हुई, प्रतिपद-गति की ताल-ताल पर, सर-सर से हाकी खेलती हैं।” (सुकुल की बीबी, पृ. १३)] निराला एक अतिरंजित कल्पना-चित्र से मन वहलाते हैं। रुढ़िवाद चोटी तक सीमित नहीं, उसकी जड़ें और गहरी हैं। वहाँ तक व्यंग्य नहीं पहुँचता, इसीलिए हल्का है।

सुकुल की बीबी में एक ललित निबंध है ‘कला की रूपरेखा’। यह संस्मरणात्मक निबंध ‘सुकुल की बीबी’ और ‘प्रेमिका-परिचय’ जैसी कहानियों से अधिक रोचक है। भूमिका में निराला ने उसे कहानियों में गिना किन्तु वह उस विधा से काफी भिन्न है। निबंध व्यंग्य-विनोद से शुरू होता है। अंडे खाने के पहले कला पर बातचीत होती है और कुछ देर के लिए निराला का भाषण काफी गंभीर हो जाता है। रेशम के कारवारी के रूप में अपना परिचय देने के बाद निराला एक दक्षिण भारतीय को देखते हैं जो जाड़े में लँगोटी से लाज बचाए उनके पास दौड़ता हुआ आता है। वह उसे अपनी मोटी खदर की चादर उतारकर दे देते हैं। वह देशभक्त है। लखनऊ कांग्रेस देखने आया है। निराला ने उस कांग्रेस को अपने ढंग से देखा, वैसा ही वर्णन लिखा। ‘देवी’ में जैसे पगली भिखारिन के आगे नेता का जुलूस निस्तेज लगता है, वैसे ही यहाँ उस गरीब दक्षिण भारतीय के सामने कांग्रेस का वह भव्य अधिवेशन। स्वयंसेवक की वर्दी पहने हुए दोनों हाथ उठाकर जब वह हर्षव्यक्ति करता है और लड़खड़ाती हिंदी में कहता है, “मैं वही हूँ, जिसे आपने चादरा दिया था,” तब कहानी के क्लाइमैक्स के तौर पर निराला को उसमें कला का जीवित रूप दिखाई देता है। वापस जाते समय उसके पास किराए के पैसे नहीं हैं; पैदल जाएगा, लेकिन पैर में चप्पल भी नहीं है। निराला के पास कुल छह पैसे थे, चप्पलें घिस गई थी। न अपनी चप्पलें दे सकते थे, न नई खरीद सकते थे। क्षमा माँगी। “उसने वीर की तरह मुझे देखा। फिर बड़े भाई की तरह आशीर्वाद दिया और मुसकराकर अमीनाबाद की ओर चला। मैं खड़ा-खड़ा उसे देखता रहा, जब तक वह दृष्टि से ओझल नहीं हो गया।” (सुकुल की बीबी, पृ. ७१)

कहानी विनोद के जिस भाव से शुरू होती है, उसी से खत्म नहीं होती। अंत और आरम्भ में वैपम्य है, जिस पर जान-बूझकर जोर दिया गया है। हास्य का भाव आगे ओजमिश्रित करुणा में तिरोहित हो जाता है। यहाँ निराला एक साधारण भारतीय को—उसके देश-प्रेम, जीवट और लगन के कारण—अपने से कुछ बड़ा बनाकर चित्रित करते हैं। जीवन-यथार्थ के इस खंड-चित्र की विधा जो भी हो, है वह अत्यन्त कलापूर्ण। कला पर निराला के भाषण से जो बात समझ में नहीं आती, वह उस कला के जीवन्त स्वरूप के चित्रण से समझ में आ जाती है।

‘स्वामी सारदानन्द जी महाराज और मैं’ भी ललित निबंध है जिसे निराला ने कहानी मानकर चतुरी चमार कहानी संग्रह में शामिल किया है। शुरुआत आत्म-कथा के ढंग से होती है। निराला महिपादल-निवास, प्रारम्भिक संघर्ष, महावीर-

प्रसाद द्विवेदी जी की सहायता, संन्यासियों के साथ काम करने का विस्तृत विवरण देते हैं। फिर जैसे उद्बोधन कार्यालय में संन्यासियों के बीच पहुँचकर कथा बँध जाती है। संन्यासियों के रूप-आकार, वहाँ के वातावरण, अपने मन की दशाओं का विनोदपूर्ण और अत्यन्त सजीव चित्र निराला ने यहाँ खींचा है। निबन्ध के अन्त में वह जिन चमत्कारों को देखने की बात कहते हैं, उन्हें इच्छापूर्ति का स्वप्न कहा जा सकता है। इच्छापूर्ति धन, विद्या, यश, नारी को लेकर नहीं, संन्यास को लेकर है। स्वप्न में देखा — श्यामा की बाँह पर मेरा मस्तक, मैं लहरों पर हिल रहा हूँ।

उन्होंने सचमुच यह स्वप्न देखा होता तो शायद 'राम की शक्तिपूजा' में यह न लिखते—

देखा, है महाशक्ति रावण को लिए अंक।

लाञ्छन को ले जैसे शशाङ्क नभ में अशंक।

रावण की जगह महाशक्ति के अंक में निराला को होना चाहिए—इस स्वप्न की पूर्ति उपर्युक्त निबन्ध में है। इस निबन्ध की कलात्मक सफलता संन्यासियों वाले वातावरण के चित्रण में है; उसका अतिरिक्त महत्त्व निराला के जीवन से सम्बन्धित अनेक घटनाओं के विवरण में है।

निराला में कथा कहने की प्रवृत्ति अत्यन्त प्रबल है। आलोचनात्मक निबन्धों में विश्लेषण-विवेचन के साथ एकाध कहानी जोड़ देते हैं। 'अर्थ' निबन्ध (सुधा, सितम्बर '३२) में जहाँ वह स्वामी सारदानंद का उल्लेख करते हैं, स्वयं चिड़ियों की बोली में तरह-तरह के अर्थ पहचानने की बात लिखते हैं, वहाँ कथा-रस उत्पन्न होता है किन्तु सारे निबन्ध में विवेचन प्रधान है, इसलिए वह कहानी या ललित निबन्ध की श्रेणी में नहीं आता। 'पन्त जी और पल्लव' में अपने जीवन से सम्बन्धित अनेक घटनाओं का उल्लेख किया है, वह सब बहुत रोचक है किन्तु लेख में आलोचनात्मक छानबीन की अधिकता है, इसलिए वह भी ललित निबन्ध की श्रेणी में न आया।

निराला का एक अधूरा उपन्यास है चमेली जो फरवरी, १९३९ के 'रूपभ' में प्रकाशित हुआ था। इसकी चित्रभूमि वही है जो विल्लेसुर बकरिहा की है किन्तु पात्र भिन्न हैं, वर्णन-शैली भिन्न है। निराला हार, खलिहान का बड़ा अच्छा चित्रण करते हैं किन्तु किसी एक पात्र पर ध्यान केन्द्रित नहीं करते। किसान माड़ी हुई रास ओसा रहे हैं। चारपाई पर लट्टु रखे ज़मींदार का सिपाही बैठा है। पुरवा की अदालत से लोग लौट आए हैं। आसमान पर दोरों की खुरी की धूल छाई हुई है। सिपाही बख्तावरसिंह वैल हाँकती चमेली के पास लाठी का गूला रास की बगल में वैसे ही दे मारता है जैसे 'छलाँग मारता हुआ' (नये पत्ते, पृ. ६२) कविता में ज़मींदार का लठैत। कविता से भिन्न यहाँ बख्तावरसिंह ने युवती चमेली का हाथ पकड़ लिया। चमेली के पुकारते ही महादेव ने आकर बख्तावरसिंह को पटक दिया और मारा। चमेली विधवा है। उसे वदनाम करके उसके बाप को

परेशान करना मुश्किल नहीं। बस्तावरसिंह उसके बाप दुखी को परेशान करता है किंतु चमेली बाप की फटकार पर उसे डाँट देती है। माँ चमेली का साथ देती है। सिपाही जमींदार का भैयांचार है। सबसे बड़ी चिन्ता यह है कि शूद्र ने ठाकुर को पीट लिया। दुखी पर उल्टी रिपोर्ट लिखा दी गई। शिवदत्त राम त्रिपाठी को एक रुपया देकर दुखी सहायता की प्रार्थना करता है।

उपन्यास के पहले अध्याय में खलिहान का वर्णन, दूसरे अध्याय में शिवदत्त राम त्रिपाठी का चित्रण बहुत सजीव है। किन्तु चमेली, दुखी, बस्तावर दूर में देखे हुए पात्र हैं, चित्रण में गहराई नहीं है। यहाँ निराला ने जिस कला को निखारा है, वह गाँव के परिवेण के विस्तृत चित्रण के अलावा, ग्रामीण जनों के संवाद-लेखन में है।

‘कुल्लीभाट’ में निराला जैसे रामसहाय तेवारी की बातचीत—अवधी से बदलकर खड़ी बोली में—प्रस्तुत करते हैं, वैसे ही शिवदत्त राम की मैहू की बातचीत है—“क्या है कि हफ्ते में एक रात दो रात इस तरह दीदी अकेले बहिरें जाती हैं... बहेतू कही की, सवेरे से जब देखो धोती उठाए बाहर भगी... कहे देती हूँ तुमसे, यह अब रहेंगी नहीं घर, खोदिया बिसाते से इसकी आसनाई है, सीधे तुम्हारे मुख में लगाएंगी कालिख और होगी मुसलमानिन।”

उपन्यास में शिवदत्त राम का लड़का है जो पिता से भिन्न स्वभाव का है। लखनऊ में पढ़ता है। सम्भव है, अन्य कहानियों की तरह वह आदर्श युवक बनकर दुखी की सहायता करता; सम्भव है, उपन्यास में किसान-जमींदार-सघर्ष के यथार्थ चित्र खींचे जाते। एक बात निश्चित है, यहाँ कहानी कहने में थोड़ा बिखराव है और यथार्थवाद का स्तर बिल्लेसुर बकरिहा से कुछ नीचे है, ऊपर नहीं।

अप्सरा, अलका से आगे, लिली की कहानियों से भिन्न, हिंदी कथा-साहित्य का नया विकास है देवी, चतुरी चमार, कुल्लीभाट और बिल्लेसुर बकरिहा में। यही कथा-साहित्य में निराला की कला का चरम विकास भी है।

निबन्ध

कथा-साहित्य के अलावा निराला ने बहुत-सा गद्य लिखा है जिसका सम्बन्ध बहुत-कुछ उनके युग के विचारधारागत संघर्ष से है। उन्होंने राजनीतिक, सामाजिक, दार्शनिक, साहित्यिक समस्याओं पर टिप्पणियाँ लिखीं, निबन्ध लिखे, पुस्तकों की आलोचनाएँ लिखीं। इनमें कुछ लघु निबन्ध हैं जैसे ‘रूप और नारी’। यह ‘सुधा’ में

लिखी हुई उनकी एक सम्पादकीय टिप्पणी है जिसे उन्होंने 'प्रबन्ध पत्र' में शामिल किया है। 'सुधा' में उनकी लिखी हुई अधिकांश टिप्पणियाँ इस लघु निबन्ध की श्रेणी में आती हैं। इनमें कहीं वह दार्शनिक स्तर पर विषय-विवेचन करते हैं, कहीं साहित्यिक वाद-विवाद में दांव-पेंच दिखाते हैं, कहीं सामयिक घटनाओं पर टिप्पणी करते हैं। गद्य में ये निराला के गीतों की तरह हैं (परिमाण और संरचना के विचार से)।

इनसे बड़े कुछ निबन्ध हैं जैसे 'नाटक-समस्या' (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. ६३) या 'विद्यापति और चंडीदास' (उप, पृ. १४८)। इन निबन्धों की श्रेणी में परिमल और गीतिका की भूमिकाएँ भी हैं। इनके विषय अनेक हैं, विवेचन के ढंग अलग-अलग हैं। ऐसे कुछ निबन्धों में एक दोष यह है कि उनकी शुरुआत बड़े ऊँचे स्तर से होती है और आगे चलकर स्वर काफी नीची जमीन पर आ जाता है। इनमें वह नाटकीय कला नहीं है जो उनके काव्य में जगह-जगह देखने को मिलती है। इसका कारण एक परंपरागत संस्कार है जो वेद और ब्रह्म से ही बात शुरू करना उचित समझता है। गीतिका की भूमिका निराला गीत-सृष्टि के शाश्वत होने, समस्त शब्दों के मूल कारण ध्वनिमय ओंकार की चर्चा से आरंभ करते हैं। 'नाटक-समस्या' में पूरा पैराग्राफ 'ईश्वरीय यथार्थ नाटक' पर लिखकर मानवकृत नाटकों की ओर मुड़ते हैं। आदिकाल से आरम्भ करने का यह तरीका निराला में ही नहीं है, औरों में भी है। इसीलिए उसे परंपरागत संस्कार कहा। "आजकल हिंदू जाति के जीवन में जिस तरह की गंदगी भर गई है..." (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २२६)। इस सहज ढंग से जब निबन्ध आरम्भ करते हैं तब निर्वाह अच्छा बन पड़ता है। निराला काव्य में जैसे मुक्तक हैं—जागो फिर एक बार इत्यादि—वैसे ही गद्य में ये निबन्ध हैं।

इनसे बड़े कुछ और निबन्ध हैं जिन्हें निराला ने विशेष तैयारी के बाद लिखा है। 'चरखा', 'कला के विरह में जोशी बन्धु', 'बंगाल के वैष्णव कवियों की शृंगार वर्णना', 'मेरे गीत और कला', 'पंतजी और पल्लव', 'साहित्यिक सन्निपात या वर्तमान धर्म?' आदि ऐसे निबन्ध हैं जिनमें तर्क का विराट् ताना-बाना है, गद्य की अनेक शैलियाँ, भावबोध के अनेक स्तर हैं, जिनके लेखन में नाट्यकला और प्रबन्ध-रचना दोनों का आनंद है। इनमें सबसे अधिक परिश्रम निराला ने 'साहित्यिक सन्निपात या वर्तमान धर्म?' निबन्ध लिखने में किया था। विचार-मंथन की दृष्टि से यह उनका सबसे महत्त्वपूर्ण निबन्ध है। निराला-काव्य में जैसे 'सरोज-स्मृति', 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' प्रबन्ध-रचनाएँ हैं, वैसे ही गद्य में ये निबन्ध हैं।

निराला की तर्कभूमि सभी निबन्धों में एक-सी नहीं है। किसी एक निबन्ध से उनके तर्क उठाकर उनके किसी दूसरे निबन्ध के तर्क काटे जा सकते हैं किन्तु ऐसा कम होता है कि एक ही निबन्ध में उनके तर्क आपस में उलझ जायें। सामान्यतः निबन्ध में विवेक का साफ-सुथरा ढाँचा होता है और उसके भीतर जिन तर्कों का

प्रसार किया जाता है, उनमें आन्तरिक संगति होती है। वर्तमान धर्म वाले लेख में निराला 'विरोधी पक्ष' की चर्चा करते हैं जो विशुद्ध ज्ञान की सत्ता न मानकर ज्ञान के साथ अज्ञान का संयोग करता है। सारे लेख में—पौराणिक गाथाओं की नवीन व्याख्या में—निराला ने इसी द्वंद्वात्मक तर्कपद्धति का निर्वाह किया है। यह उस निबन्ध की आन्तरिक संगति है।

निराला के साहित्यिक—विशेष रूप से वाद-विवाद वाले—निबन्धों की एक दिशा स्पष्ट है। वह रीतिवादी धारा का विरोध करते हैं, सन्त साहित्य का समर्थन करते हैं; पुरानी कविता के मुकाबले नयी कविता का पक्ष लेते हैं, पुरानी कविता के सिलसिले में, रीतिवादियों पर कोई आक्षेप करे तो वह चुप रहते हैं, सन्त साहित्य की आलोचना करे तो उसका जवाब देते हैं। वह इस बात के प्रति भी जागरूक हैं कि नई हिंदी कविता सन्त साहित्य के अनुकरण से नहीं, बरन् अपनी लीक अलग बनाकर ही आगे बढ़ सकती है। इस विवेचन में कहीं-कहीं स्वयं की गरिमा से वह संत कवियों के परास्त होने की कल्पना भी करते हैं।

अनेक निबन्धों में उन्होंने तुलसीदास के ज्ञान पक्ष का समर्थन किया है। यह उचित था क्योंकि तुलसीदास की प्रचल मेधा की ओर भक्त-प्रशंसकों का ध्यान कम गया था किंतु अपने विवेचन में निराला ने उनके काव्य की भावसम्पदा, कलात्मक उत्कर्ष और विचार-गरिमा के अनेक पक्षों की ओर ध्यान नहीं दिया। 'मेरे गीत और कला' में चलते-चलते तुलसीदास की कला में दोष दिखाया है, वह सम्यक् विवेचन नहीं। 'पत जी और पल्लव' में सूरदास के ज्ञान पक्ष को लेते हुए उनके विराट् चित्रों की उचित प्रशंसा की है, किंतु गीतिका की भूमिका में सूर-तुलसी-मीरा के गीतों को सगुण उपासना के कारण आधुनिकों की रुचि के प्रतिकूल मानकर उस रुचि को ही सीमित और संदिग्ध सिद्ध किया है। पुराने गीत पसंद नहीं आते सगुणोपासना के कारण! और कबीर के गीत पसंद नहीं आते क्योंकि वे 'भाषा-साहित्य-संस्कृति' में अमाजित हैं! अब निराला ने जो गीत लिखे हैं, वे डी. ऐल. राय और रवीन्द्रनाथ के गीतों की तरह अंग्रेजी संगीत से प्रभावित हैं!

निराला ने अनेक आधुनिक साहित्यकारों पर लिखा है और उनकी ऐतिहासिक देन की बार-बार प्रशंसा की है किंतु प्रेमचंद पर आदर्शवाद का आरोप लगाते हुए उन्होंने आंशिक सत्य की ओर ध्यान दिया है, उनके यथार्थवाद के विकास पर भर-पूर विचार नहीं किया। स्वयं निराला के साहित्य में किस तरह का आदर्शवाद आ जाता था, इसका उल्लेख नहीं किया। प्रसाद, मैथिलीशरण, पंत को अनेक प्रकार से कविता के विकास के लिए श्रेय देने के साथ उन्होंने पंत-काव्य की कुछ ऐसी खामियों की आलोचना की है जो निराला-काव्य में भी हैं। कालिदास और रवीन्द्रनाथ के उल्लेखों में कला की बारीकियों पर ध्यान ज्यादा दिया है, जो अपने में अनुचित नहीं, किंतु उससे उनकी काव्य-प्रतिभा का पूरा ज्ञान नहीं होता। रवीन्द्रनाथ से गृहत्यागी तुलसीदास को श्रेष्ठ ठहराते हुए वह इस कलात्मक विवेचन का स्तर छोड़ देते हैं। यहाँ यह कहना आवश्यक है कि निराला ने रवीन्द्रनाथ,

कालिदास, शेक्सपीयर, शेली आदि कवियों से उद्धरण देकर उनकी जो व्याख्या की है, वह अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है और आलोचक निराला ही नहीं, कवि निराला की रचना-प्रक्रिया को समझने में सहायक होती है।

निराला ने अपने से छोटों पर काफी लिखा है। यहाँ उद्देश्य प्रोत्साहन देना है। दोष नहीं दिखाए। यहाँ यह भ्रम न होना चाहिए कि निराला ने सूर-तुलसी-कवीर-रवीन्द्रनाथ में तो दोष दिखाये पर इनकी मुक्तकंठ से प्रशंसा की; इसलिए ये आधुनिक लेखक उनसे भी ऊँचे साहित्यकार हैं।

निराला ने अपने काव्य का विवेचन भी किया है। यह विवेचन महत्त्वपूर्ण है। जहाँ तर्क कमजोर है—जैसे श-ण-व-ल के मामले में—वहाँ भी निराला सोचने के लिए नई दिशा की ओर संकेत करते हैं। अपने काव्य का विवेचन प्रतिस्पर्धा के भाव से किया है; स्वभावतः उधर क्या गलत है, इधर क्या सही है, इस पर ध्यान ज्यादा है। जैसे औरों के बारे में उनके तर्क कभी-कभी आपस में टकराते हैं, वैसे ही अपने बारे में। न टकराने पर भी दलीलें कभी-कभी कमजोर होती हैं जैसे भाव-मुक्ति के लिए मुक्त छंद आवश्यक है—यह दलील।

निराला की आलोचना से जो बात सीखी जा सकती है वह यह कि अपने विवेचन में वह भाव के साथ विचार-तत्त्व पर काफी बल देते हैं, उनके लिए पदावली रचना ही महत्त्वपूर्ण नहीं है, महत्त्वपूर्ण बात है पूरी कविता में कला का निर्वाह, उसका आन्तरिक गठन, भाव की अंतिम परिणति। 'मेरे गीत और कला' में उनका यही दृष्टिकोण है। निराला भाव, विचार, भाषा—इन सब पर कवि के समान अधिकार के पक्षपाती है। रवीन्द्रनाथ की एक कविता की व्याख्या करते हुए लिखा है, "इतना अच्छा निर्वाह, इतना प्रखर प्रवाह, इतनी दमदार भाषा आज तक बहुत कम कवियों में देख पड़ी है।" (चयन, पृ. १२५) कलात्मक निर्वाह, भाव-प्रवाह, भाषा-सामर्थ्य—तीनों पर समान बल है।

निराला की आलोचना एक कवि की लिखी हुई आलोचना है। उसमें जगह-जगह ऐसी अन्तर्दृष्टि है जैसी आलोचना-विशेषज्ञों में कम मिलती है। निराला की लिखी हुई आलोचना उनके काव्य के किसी-न-किसी पक्ष को उजागर करती है, उनके कवि-मन के गुप्त रहस्य प्रकट करती है। अवश्य ही आलोचना जितनी महत्त्वपूर्ण है, उनके काव्य-संदर्भ के कारण उससे ज्यादा मालूम हो सकती है किंतु काव्य-संदर्भ को हटा देने पर भी पाठक यदि विवेक से आलोचना पढ़ेगा, तो उसमें उसे अनेक महत्त्वपूर्ण बातें दिखाई देंगी।

रवीन्द्रनाथ की एक कविता में चाइ-चाइ शब्द आया। निराला ने व्याख्या की : "वंगला के चाइ-चाइ शब्द में आँधी की साँय-साँय की ध्वनि है, उधर चाइ-चाइ की अर्थ-द्युति व्याकुल प्रार्थना को सजीव कर देती है।" (चयन, पृ. १११) निराला शब्द की ध्वनि सुनते हैं, फिर देखते हैं अर्थ की द्युति से वह ध्वनि मेल खाती है या नहीं। चाइ-चाइ का एक कोशगत अर्थ; दूसरा शब्द की ध्वनि द्वारा व्यजित अर्थ। दोनों में मेल होना चाहिए। निराला-काव्य में यह चमत्कार खूब

देखने को मिलता है।

रवीन्द्रनाथ के एक गीत की व्याख्या वह यों आरम्भ करते हैं : “विश्वकवि के इस संगीत का प्लाट (नक्शा) यह है।” (रवीन्द्र कविता कानन, पृ. १४४) संगीत शब्द का प्रयोग किया है गीत के अर्थ में। गीत में निराला को ‘प्लाट’ चाहिए। प्लाट का अर्थ ‘नक्शा’ ब्रैकेट में उन्होंने स्वयं लिखा है। कविता में तो प्लाट होना ही चाहिए, गीत में भी वह आवश्यक है। निराला का ध्यान भावोद्गारों से अधिक गीत के नक्शे पर है, कविता रची कैसे गई है, यह परखते हैं। स्वभावतः गीत लिखते समय उनकी अपनी निगाह भी नक्शे पर रहती है।

कालिदास से हस्ते लीला कमल मलके इत्यादि उद्धृत करते हुए कहते हैं कि जो आलोचक नहीं—केवल भावोच्छ्वासों की दुनिया में रहता है—वह इसका महत्त्व न समझेगा; उसे फूल दिखाई देगा, उस फूल से संयुक्त ‘कंटकाधार मस्तिष्क—जिस पर यह कोमल कला टिकी हुई है—कदापि अनुभूत न होगा।’ (सुधा, जुलाई ’३३; संपा. टि.—१) कला का आधार है मस्तिष्क; बुद्धितत्त्व के बिना भावोच्छ्वास व्यर्थ है। कल्लो सी कांटे की तोली—का मूर्तिविधान इतना प्रिय है कि उसका उपयोग आलोचना में भी करते हैं।

अन्य टिप्पणी में कालिदास से ही कुसुम जन्म ततो नव पल्लवा आदि उद्धृत करने के बाद कहते हैं, “कला में उनकी सहृदयता के साथ बुद्धिवाद का परिपूर्ण विकास लक्षित होता है।” (सुधा, दिसम्बर ’३४; संपा. टि.—१) जैसे परिपूर्ण विकास रूपक के निर्वाह में दिखाया, वैसे ही ‘बुद्धिवाद’ के साथ रूपक वाँधना स्वयं निराला को प्रिय था।

निराला खड़ी बोली कविता के प्रसंग में दो बातों की चर्चा ज्यादा करते हैं—एक ज्ञान की, दूसरी भाषा की। ज्ञान से तात्पर्य वेदान्त के अलावा भावों और विचारों में आधुनिकता, रीतिवाद से मुक्त काव्यबोध से भी है। इससे अधिक चर्चा वह भाषा की करते हैं। कविता पढ़ते समय सबसे पहले वह भाषा की नब्ज टटोलते हैं। भाव और विचार पर ध्यान देते हैं भाषा की आवाज़ सुनने के बाद। उस आवाज़ से अदाज लगाते हैं, कवि किस कोठे से बोल रहा है, आवाज़ में कुछ दम है या नहीं। कविता और गद्य—दोनों में—भाषा निराला की प्रमुख समस्या थी। खड़ी बोली प्रिय थी, उन्हें परेशान भी करती थी। ब्रजभाषा लिखना हो तो सूर की तरह लिखो, बँगला लिखना हो तो रवीन्द्रनाथ की तरह, किन्तु हिंदी किस की तरह लिखो ?

निराला ने आधुनिक हिन्दी के अनेक कवियों को पढ़ा था, उनकी रचनाएँ कंठस्थ की थी—कविताएँ घोखने के लिए यह अनिवार्य क्रिया थी !—जगह-जगह इन कवियों की भाषा की प्रशंसा की और जब-तब खड़ी बोली से असन्तोष भी प्रकट किया। इन दोनों बातों में कोई अन्तर्विरोध नहीं क्योंकि निराला ने इन कवियों से भाषा लिखना सीखा था; साथ ही वह स्वयं रचनाकार थे, खड़ी बोली के विकास का नया स्वप्न मन में था, पुरानी कविता से असन्तोष होना स्वाभाविक था। किंतु निराला अपने साहित्य में भाषा सम्बन्धी एक तरह के प्रयोग से सतुष्ट

नहीं रहे। हिंदी में जितनी तरह की शैलियाँ हैं, वे प्रायः सब-की-सब निराला में हैं, कुछ इनसे अलग ब्रज भाषा, उर्दू और लोकगीतों की है, कुछ और जो उनकी हैं, अन्यत्र नहीं है।

‘स्वकीया’ निबन्ध में उन्होंने लिखा था, “किसी कवि का एक कवित पढ़ा था। उसमें किसी रईस से इनाम में मिले घोड़े की तारीफ है। अंतिम चरण है— ‘चलना हराम इसे उठना कसम है।’ विलकुल यही दशा खड़ी बोली की है।”

(माधुरी, अगस्त '३५) यहाँ उनका असतोष प्रकट हुआ है। इस निबन्ध में उन्होंने लिखा है कि पहले खड़ी बोली नाम सुनकर वह भी औरों की तरह समझे थे कि यह बोली खड़ी हो गयी पर नजदीक से देखने पर निराशा हुई। इससे यह न समझना चाहिए कि निराला किसी समय खड़ी बोली पर मुग्ध थे, बाद को विरक्ति हो गई। आसक्ति और विरक्ति के भाव उनके मन में बहुत दिनों तक साथ-साथ रहे हैं।

‘रंगीला’ के तीसरे अंक (जून, १९३२) में निराला ने मैथिलीशरण गुप्त के महाकाव्य ‘साकेत’ पर प्रशंसात्मक आलोचना लिखी। इस महाकाव्य को उन्होंने गुप्त जी की ‘ओजस्विनी लेखनी’ का पुरस्कार माना। आश्चर्य की बात है कि निराला ने यहाँ ओजगुण का बार-बार उल्लेख किया है और उसे गुप्त जी के काव्य की मिठास पर हावी होते हुए भी माना है। इस बात पर आश्चर्य इसलिए होता है कि निराला ने अपने लिए ओज के ऐसे मानदंड स्थिर किए कि जो कविता उनसे नीचे आये, वह ओजहीन लगती है। किन्तु निराला ने मैथिलीशरण गुप्त की रचनाओं में ही पहले खड़ी बोली की शक्ति पहचानी थी, इसलिए उसका ओजगुण भूले न थे। “गुप्तजी के भी अनेक गीत मैंने कंठस्थ किये थे।”—गीतिका की भूमिका में उन्होंने लिखा था। कंठस्थ इसलिए किए थे कि उनकी भाषा ओजपूर्ण लगी थी।

‘रंगीला’ में ‘साकेत’ की भाषा के बारे में उन्होंने लिखा, “यद्यपि बहुत से लोग काव्य की भाषा में जोर को मिठास से बढ़ते देना नहीं चाहते क्योंकि उस तरह काव्य का सबसे बड़ा अंग कमजोर पड़ जाता है कहते हैं, फिर भी उदार आलोचकों के दिल से प्रत्येक विशेषता को समान महत्त्व देने की नीयत रखता हुआ मैं यही कहूँगा कि मिठास को छाप लेने पर भी ओज और भाषा का अधिकार कवि को उसी हद तक प्रशंसित करते हैं।” लोगों को मिठास पसन्द है, काव्य में सबसे ज्यादा इसी की तलाश भी होती है किन्तु उदार आलोचक ओज को उतना ही महत्त्व देते हैं; निराला खुद को इन्हीं उदार आलोचकों में गिनकर गुप्तजी के काव्य में माधुर्य से अधिक ओज पाते हैं। ओज या मिठास भाव में नहीं, सबसे पहले भाषा में देखते हैं। इसलिए आगे लिखते हैं, “गुप्तजी ओजस्वी कवि के नाम से ही हिन्दी में अधिक प्रसिद्ध हैं। खड़ी बोली का ठाठ जिन लोगों ने काव्य में तैयार किया है, गुप्तजी उनके अग्रणी हैं। भाषा की इस विशेषता में वे सर्वश्रेष्ठ कवि हैं।” आलोचना के अन्त में लिखा, “हिन्दी की उचित शिक्षा प्राप्त करने के लिए यह एक ही साधन सिद्ध है।” इस वाक्य से भी संकेत मिलता है कि निराला ने खड़ी बोली का

ठाठ मैथिलीशरण गुप्त से सीखा था ।

‘हिन्दी कविता साहित्य की प्रगति’ में उन्होंने लिखा, “खड़ी बोली का साँचा दुस्तुत हुआ बाबू मैथिलीशरण जी गुप्त की कविताओं से ।” (चयन, पृ. ७५) यह साँचा शुद्धतावादी था । खिचड़ी शैली का एक दूसरा साँचा सनेही ने तैयार किया था और निराला ने इनकी पंक्तियाँ भी कंठस्थ की थी । सहृदयता गुप्त जी में अधिक है किन्तु “सनेही जी की कविताएँ खिचड़ी शैली में होने के कारण स्वाभाविकता से विशेष सम्बन्ध रखकर चलती हैं । गुप्त जी की कविताएँ भाषा की एक नीति के आधार पर लिखी गई-सी जान पड़ती है ।” (उप., पृ. ७७) यह खिचड़ी शैली परिमल और वाद के संग्रहों की अनेक रचनाओं में है । यद्यपि सनेही की अपेक्षा मैथिलीशरण गुप्त का सम्बन्ध ‘सरस्वती’ और महावीरप्रसाद द्विवेदी से घनिष्ठ था, फिर भी गुप्त जी की तुलना में सनेही जी की भाषा-नीति ही द्विवेदी जी की नीति से अधिक मिलती थी । “गुप्त जी संस्कृत के शुद्ध प्रयोगों के पक्ष में रहते हैं” (उप., पृ. ७७); गांधी जी हिन्दी की खिचड़ी शैली के पक्षपाती थे, “यह काम आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी उनसे बहुत पहले कर चुके थे” (प्रबंध प्रतिमा, पृ. ३१) । निराला ने काव्य-रचना करते समय इन सब की भाषा का अध्ययन किया था और वारीकी से सनेही-मैथिलीशरण गुप्त-महावीरप्रसाद द्विवेदी के शैलीगत भेद का मनन किया था ।

निराला द्विवेदी जी की गद्य की भाषा के जैसे प्रशंसक थे, वैसे उनकी पद्य की भाषा के नहीं । ब्रजभाषा और नायिका-भेद की जगह खड़ी बोली और आधुनिक काव्यबोध की प्रतिष्ठित करने में उनकी ऐतिहासिक भूमिका को स्वीकार करते हुए भी उनकी काव्यभाषा को सदोप बताया । ‘खड़ी बोली की कविता में प्राण-प्रतिष्ठा’ द्विवेदी जी ने की; हिंदी के बहुत से सुकवि उत्पन्न किए, ‘ब्रजभाषा के पक्षपातियों से इन्होंने लोहा लिया,’ ‘नवीन युवक-शक्ति इन्हीं के साथ सम्मिलित हो गई’ । (उप., पृ. ३१) क्या वस्तु मृत्यु ? जिसके भय से विचारे आदि पंक्तियाँ उद्धृत करने के बाद निराला ने लिखा कि कविता में दर्शन की तो दुर्दशा की ही गई है, पर “इसकी भाषा अवश्य बड़े महत्त्व की है ।” फिर जोड़ा, “यह महत्त्व हम इसकी प्राथमिक दशा का विचार करके इसे देते हैं ।” ‘नाना’ से तुक मिलाने के लिए द्विवेदी जी ने महान को ‘महाना’ बना दिया था । इस पर व्यंग्य करते हुए निराला ने लिखा, “खैर, महाजनो येन गतः स पन्थः । दोष तो सिर्फ छायावादियों के शब्द-विकार पर पकड़े जाते हैं ।” (उप., पृ. ३३)

निराला ने नाथूराम शर्मा ‘शकर’, नारायणप्रसाद वेताव, पद्मसिंह शर्मा की गद्य-पद्य भाषा का भी अध्ययन किया था । इन तीनों लेखकों की भाषा-शैली पर जहाँ-तहाँ उर्दू का प्रभाव है । निराला आधुनिक हिंदी के विकास के लिए उर्दू का यह प्रभाव शुभ मानते थे । उन्होंने लिखा था, “मृतप्राय ब्रजभाषा के भीतर से नवीन खड़ी बोली का यह जो रूप उर्दू के सम्मिश्रण से निकाला गया है यह निस्सन्देह भाषा के साथ ही जाति को चिरकाल तक सजीव कर रखेगा ।” (उप., पृ. ३०)

वेताव और पद्मसिंह शर्मा ने शंकर जी की कविता की प्रशंसा की है, “उनकी भाषा मँजी हुई होती है। मौलिक शब्द-न्यास भी प्रायः मिलता रहता है। कविता में मृदुलता भी रहती है और कठोरता भी।” (उप., पृ. ३५) खड़ी बोली में कितनी कठोरता है, उसमें कितनी कोमलता लाई जाय, निराला इन समस्याओं पर ध्यान देते हुए कवियों की भाषा पर विचार करते थे। “यह अब खड़ी बोली पर विचार करने, उसे ही कोमलतर बनाने का समय है। और यह खड़ी बोली की कठोरता ही अब आगे चलकर सरस कवियों की काव्य-साधना का कारण होगी।” (उप., पृ. ३१) ब्रजभाषा की कोमलता से काम न चलेगा; अब खड़ी बोली को कोमल बनाना चाहिए। लेकिन कोमलता यदि काव्य का गुण है तो ब्रजभाषा की कोमलता से क्यों न काम चलेगा? भारतेन्दु के समय से ब्रजभाषा के समर्थक उसकी कोमलता की ही दुहाई देते आये थे। निराला को यह कोमलता नापसंद क्यों थी? निराला कोमलता के साथ ओजगुण का मिश्रण चाहते थे। कोमलता बहुत तरह की होती है वह कोमलता जो भाषा को निर्जीव बना दे, निराला को ग्राह्य नहीं थी। खड़ी बोली की कठोरता ही अब सरस कवियों की काव्य-साधना का कारण होगी—इस उक्ति का आशय यह है कि कठोर खड़ी बोली को कवि जब सरस बनाएँगे, तब उसकी कोमलता में ओज होगा, वह दरवारी कविता की नजा-कत-नफ़ासत वाली कोमलता से भिन्न होगी।

बंग भाषा के उच्चारण वाले लेख में निराला ने कोमलता को स्त्री-धर्म बतलाते हुए उसके विरोधी भाव का शब्द रखा गाम्भीर्य और उसे पुरुष का धर्म कहा। इस गाम्भीर्य से उनका तात्पर्य उसी ओजपूर्ण कोमलता के गुण से है।

शंकर की भाषा में मृदुलता है, कठोरता भी। कठोरता अधिक है। “हिंदी के एक प्रसिद्ध समालोचक ने इनके सम्बन्ध में कभी लिखा था कि इनके उग्र शब्द जैसे अपनी उग्रता सहन न कर सकते हैं... इनके शब्द-संगठन में कवि के हृदय की रस-प्रियता का परिचय नहीं मिलता।” (उप., पृ. ७५) निराला को इसी रसप्रियता की तलाश गुप्त जी की भाषा में थी। उनका विचार था कि उस भाषा में मिठास की अपेक्षा ओजस्विता अधिक है।

निराला ने श्रीधर पाठक, हरिऔध, रामचंद्र शुक्ल, रूपनारायण पाण्डेय आदि की काव्य-भाषा पर भी लिखा है (उप., पृ. ३६-४३)। इनमें किसी की भी भाषा मैथिलीशरण और सनेही के जोड़ की नहीं है। इन दो कवियों की भाषा में भी खड़ी बोली उतना कोमल नहीं बन पाई जितना उसे बनना चाहिए था। उसे यह कोमलता सुमित्रानन्दन पंत की रचनाओं में प्राप्त हुई।

ब्रजभाषा की प्रतिस्पर्धा में कोमलता और माधुर्य की खोज करने वाले हिंदी कवियों पर पंत की कोमलकान्त पदावली ने जादू का असर किया। जादू का असर सबसे ज्यादा निराला पर हुआ। उन्हें लगा कि अब तक जितने लोगों ने खड़ी बोली में कविता लिखी है, उनमें सहज कवि एक भी न था। “हिंदी में जब से खड़ी बोली की कविता का प्रचार हुआ तब से आज तक उसमें स्वाभाविक कवि का अभाव ही

था। जो पौधा लगाया गया था उसे कुसुमित करने के लिए अब तक के कवियों को सींचने का श्रेय जरूर दिया जा सकता है, परंतु वे उस पौधे के माली ही हैं, कुसुम नहीं। किसी पौधे में फूल एकाएक नहीं लग जाते, वे समय होने पर ही आते हैं। खड़ी बोली की जिस कविता का प्रचार किया गया, जिसके प्रचारकों और कवियों को कितनी ही गालियाँ खानी पड़ी थी, उसका स्वाभाविक कवि अब इतने दिनों बाद आया है और हिंदी का वह गौरव-कुसुम श्री सुमित्रानंदन पंत है।” (मतवाला, ३ मई, १९२४)

‘पंत जी और पल्लव’ वाले लेख में निराला ने ‘अंग्रेजी शब्दों को तत्सम रूपों की ओर’ पंत के भुकाव पर, हिंदी शब्दों से उन्हें श्रेष्ठ मानने की प्रवृत्ति पर विचार किया, ब्रजभाषा काव्य के भाषागत और भावगत सौन्दर्य का विवेचन किया, पंत के भाषा-सम्बन्धी प्रयोगों को अर्थ-विचार की दृष्टि से सदोष पाया किन्तु उनकी भाषा के माधुर्य की प्रशंसा की। “यदि पंत जी की मौलिकता एक शब्द में कही जाय, तो वह मधुरता है।” (प्रबन्ध-पद्म, पृ. १३५) “माधुर्य में पंत जी की ‘अनंग’, ‘स्वप्न’, ‘वीचि-विलास’, ‘छाया’ और ‘मौन निमंत्रण’ आदि कविताएँ हैं, जो अच्छी है। कही-कही इनमें भी चमत्कार हृद दर्ज तक पहुँच गया है।” (पृ. १४३) “इन पंक्तियों में सौन्दर्य के सहस्र दल को अपनी प्रतिभा के सूर्य से पंत जी ने पूर्ण प्रस्फुट कर दिया है” (पृ. १४५)। “इन पंक्तियों में-कितनी स्वाभाविकता है! जान पड़ता है, ये हृदय के शब्द हैं। इसीलिए इतने सहज और इतनी तीक्ष्ण चोट करने वाले हैं” (उप., पृ. १४६)।

निराला को यह सारा सहज माधुर्य प्रिय था किंतु वह कोमलता ही नहीं, भाषा में गाम्भीर्य चाहते थे, कोमलता के साथ ओजस्विता भी चाहिए। यह बात ‘पंत जी और पल्लव’ लेख में उन्होंने स्पष्ट कर दी। ‘परिवर्तन’ को छोड़कर ‘पल्लव’ की अन्य रचनाएँ “जितनी मधुर हैं, उतनी ओजस्विनी नहीं।... हिंदी की मधुरता के साथ इस समय विशेष ओज की भी जरूरत है।” (उप., पृ. १३८)

‘मेरे गीत और कला’ में निराला ने कालिदास और जयदेव के वर्ण-संगीत में भेद किया, पंत के और अपने वर्ण-संगीत में वैसा ही भेद दिखाया। यह भेद वास्तव में श-ण-व-ल और स-न-व-र का नहीं, माधुर्य और कोमलता के दो प्रकारों का भेद है। एक प्रकार वह जिसमें ओज है, दूसरा वह जिसमें ओज नहीं है या कम है। श-ण-व-ल के साथ र आदि वर्णों का सहारा लेते हुए पंत जी ने ‘खड़ी बोली’ का सुन्दर रूप से ठाठ वाँधा है। उनके उच्चारण में संगीत बड़ा मधुर शंकृत होता है। पर यह कला कालिदास की है।’ (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २७३)

खड़ी बोली का ठाठ सुन्दर है, संगीत बड़ा शंकृत होता है। फिर कमी क्या है? कमी है ओज की। निराला उदात्त की खोज में हैं। सौन्दर्य और माधुर्य का स्तर भी उदात्त होना चाहिए। ‘जयदेव आज इतने ऊँचे उठ गए हैं’ (उप., पृ. २७५), शब्दशः उठ गए हैं, उदात्त के कारण। निराला का अन्तर्मन उदात्त से वैधा है; विवेक-दृष्टि के सामने अस्फुट भाव खुला नहीं है; ऊँचे उठने के मुहावरे से

सांकेतिक रूप में व्यक्त हुआ है। अपनी कविताओं से दो उद्धरण देने के बाद कालिदास के बारे में कहते हैं कि कालिदास रूप-चित्रण में श्रेष्ठ हैं, “पर जहाँ भाव-जन्य सौन्दर्य है, जो और मधुर-हृदय के और पास तक पहुँचा हुआ है, वहाँ कालिदास उठ नहीं पाते।” (उप., पृ. २७७) जयदेव आज इतने ऊँचे उठ गए हैं, कालिदास वहाँ उठ नहीं पाते—उन दोनों वाक्यों में उठ जाने और उठ न पाने की क्रियाएँ ध्यान देने योग्य हैं। निराला का अन्तर्भन उदात्त की कसौटी पर जयदेव और कालिदास को परख रहा है। निराला ने माधुर्य के दो प्रकारों में भेद का एक कारण ढूँढ़ा ण-ण-व-ल वर्णों की प्रधानता, दूसरा कारण ढूँढ़ा भावजन्य सौन्दर्य का अभाव। दोनों कारण भ्रामक हैं—कालिदास में भावजन्य सौन्दर्य के अभाव वाली बात और भी—किंतु माधुर्य के दो प्रकारों का भेद सही है। ‘चौर पंचाशिका’ से यद्यपि ताँ कनक चंपक दाम गौरीम् आदि उद्धृत करते हुए निराला ने लिखा, “क्या स्वस्थ रूप है संस्कृत का !” (उप., पृ. २७८) यहाँ स्वास्थ्य का सम्बन्ध ओज से है। पंत-काव्य में अर्थ-विचार और भाव-संगठन की दृष्टि से अनेक दोष दिखाने के बाद निराला ने लिखा, “सादगी के भीतर ही पंत जी की शब्द-लालित्य वाली कला खुलती है। जहाँ वज्र की गरज के साथ काव्य में विजली कौंधती है, वहाँ पंत जी नहीं, कला से व्यापक वृहत् रूप में भी नहीं।” (उप., पृ. २८२)

पंत की भाषा की खूबसूरती दिखाने के लिए निराला उनकी छह पंक्तियाँ उद्धृत करते हैं जिनमें न एक ‘श’ है, न एक ‘ण’। उसके बाद अपनी चार पंक्तियाँ उद्धृत करते हैं जिनमें ‘श’ दो बार, ‘ण’ एक बार आया है। तब पंत की पंक्तियाँ शक्तिशाली क्यों नहीं हैं ? व्रजभाषा को स-म-व या स-न-व पसंद हैं और ये वर्ण हिंदी की प्रकृति के अनुकूल हैं; तब वहाँ विजली क्यों नहीं कौंधती, वज्र की गरज क्यों नहीं सुनाई देती ?

निराला ने अनजाने लौञ्जाइनस के उदात्त सम्बन्धी उपमान की गद्य में उत्तर लिया है। रीति-सिद्ध कविता के विपरीत “a well-timed stroke of sublimity scatters everything before it like a thunderbolt and in a flash reveals the full power of the speaker.” यहाँ थंडरबोल्ट वज्र है, पलैश विजली की कौंध है। (नगेन्द्र-नेमिचन्द्र जैन के अनुवाद में वज्र छूट गया है, केवल विजली की कौंध है : ‘उदात्त तत्त्व उपयुक्त क्षण में विजली की भाँति कौंध समस्त विषयवस्तु को छिन्न-भिन्न करता हुआ वक्ता की शक्ति के सम्पूर्ण वैभव को एक ही बार में उजागर कर देता है।’ काव्य में उदात्त तत्त्व, पृ. ४४; यह विषयवस्तु को छिन्न-भिन्न करने की बात भी एक ही रही !)

कविता में शब्द-लालित्य ठीक है किंतु वह पदावली भी चाहिए जिसमें वज्र की गरज के साथ विजली भी कौंधती हो। ऐसी पदावली निराला ने ‘राम की शक्ति-पूजा’ में रची। पदावली ओजपूर्ण हो, साथ ही उसमें कला का व्यापक वृहत् रूप भी चाहिए। तभी उदात्त सार्थक होता है। ‘मेरे गीत और कला’ में जो बात उलझ गई है, वह ‘पंत जी और पल्लव’ में स्पष्ट है : “हिंदी की मधुरता के साथ इस समय

विशेष ओज की भी जरूरत है।”

‘पंत जी और पल्लव’ में ब्रजभाषा की सरसता को खड़ी बोली के माधुर्य से श्रेष्ठ ठहराते हुए निराला ने लिखा था, “ब्रजभाषा एक समय जीवित भाषा रह चुकी है और यों तो अब भी वह जीवित ही है, परंतु खड़ी बोली इस समय भी हिंदी-भाषा का मातृ-गौरव नहीं प्राप्त कर सकी...आज किसी प्रान्तीय भाषा के साथ अपने हृदय की पूर्णता और उज्ज्वल उत्कर्ष पर विश्वास रखकर वार्तालाप करने की शक्ति, हिंदी के प्रचलित दो रूपों में यदि किसी में है, तो ब्रजभाषा में।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. १०३) निराला का यह कथन उनकी उस तर्कयोजना का अच्छा नमूना है जिसमें विरोधी को गिराने के लिए वह कैसा भी दांव लगाने में नहीं हिचकते। उनके कथन में इतना ही सार है कि उन्होंने ब्रजभाषा काव्य का अध्ययन काफी दिनों तक और गहराई से किया था। ‘खड़ी बोली के कवि और कविता’ में ब्रजभाषा जीवित नहीं, मृतप्राय घोषित की गई है। महावीरप्रसाद द्विवेदी की ऐतिहासिक भूमिका यह थी कि “ब्रजभाषा के पक्षपातियों से इन्होंने लोहा लिया।” यहाँ दो निबन्धों में निराला ने ब्रजभाषा सम्बन्धी दो परस्पर-विरोधी तर्क दिए हैं। यह एक तरह की असंगति हुई। ‘मेरे गीत और कला’ में दो विरोधी तर्क एक ही लेख में हैं। एक तर्क है—ब्रजभाषा कमजोर है; दूसरा तर्क है—ब्रजभाषा में प्राणों की शक्ति है। यह दूसरी तरह की असंगति हुई। ब्रजभाषा के उच्चारण और भावरूप पर उर्दू सवार है “उसी तरह जैसे हारे हुए पर जीता हुआ रहता है” (प्रबन्ध-प्रतिमा, पृ. २६६)। फिर श-ण-व-ल को जातीय जीवन के विरुद्ध बताकर कहते हैं, “देखना यह है कि जो जीवन ब्रजभाषा से आ रहा है वह श-ण-व-ल के अनुकूल आता है या स-म-व-ल के।” (उप., पृ. २७४) एक जगह ब्रजभाषा जानदार है, दूसरी जगह बेजान। तर्क यों उलझ गया है। निराला ने संतों को दरबारी कवियों से अलग किया है (उप., पृ. २७१) किंतु यह नहीं बताया है कि श-ण-व-ल को लेकर इनकी भाषा में क्या भेद है। वास्तव में संतों की ब्रजभाषा में मिठास दूसरे ढंग की है, दरबारी कवियों की भाषा की मिठास दूसरे ढंग की।

निराला ने हिंदी कवियों की भाषा का जो विवेचन किया उससे रचनाकार की अन्तर्वृत्ति का पता चलता है। वह भाषा में माधुर्य चाहते हैं किंतु ओजस्विता के साथ। उनकी काव्य-साधना का भी यही लक्ष्य है। उनके विवेचन से पता चलता है कि कविता में जिस भाषा को उन्होंने अपना माध्यम बनाया था, उसका अध्ययन कितने परिश्रम से, कितनी वारीकी से उन्होंने किया था। किन् हिंदी कवियों से उन्होंने भाषा लिखना सीखा—वह सारा इतिहास उनके आलोचनात्मक निबंधों में है। जहाँ उनके तर्क उलझ गए हैं या विचार स्पष्ट नहीं हुआ, वहाँ भी उनकी अन्तर्वृत्तियाँ पहचानी जा सकती हैं। ये एक समर्थ कलाकार की अन्तर्वृत्तियाँ हैं।

उल्लेखनीय है कि निराला जब हिंदी कवियों की चर्चा करते हैं तब सबसे पहले और सबसे अधिक उनकी भाषा पर ध्यान देते हैं। जब बँगला और अंग्रेजी कवियों की चर्चा करते हैं तब उनकी निगाह सबसे पहले और सबसे अधिक भाव-

सौन्दर्य अथवा रूप-चित्रण पर होती है। रवीन्द्रनाथ पर पूरी एक पुस्तक लिखी है, अनेक निबन्धों और टिप्पणियों में उनकी चर्चा है। उनकी भाषा पर मुश्किल से कहीं एकाध वाक्य लिखा है। कारण यह है कि हिंदी कवि निराला ने भाषा लिखना हिंदी कवियों से ही सीखा था।

गद्य-शैली

पद्य की तरह गद्य में निराला ने अनेक शैलियों का प्रयोग किया है, पद्य में जैसे उन्होंने अनेक काव्य रूप रचे हैं, वैसे ही गद्य में। जैसे पद्य में बहुत जगह उनका शब्द-चयन तत्सम बहुल है, वैसे ही गद्य में; जैसे पद्य में सरल शब्दावली के रहते भी दुरुहता उत्पन्न होती है, वैसे ही गद्य में।

निराला की एक शैली छायावादी अलंकारों के नूपुर बजाती हुई उनके कल्पना-लोक की अप्सरा के समान गद्य में अवतरित होती है। कैसी थी लाहौर नगरी जहाँ कांग्रेस का चवालीसवाँ अधिवेशन हुआ? अगणित श्वेत तम्बुओं की शृंखलित पंक्तियों से दिन में शुभ्रवसना देवी की भाँति, असंख्य प्रदीपों की उज्ज्वल कान्ति से रात्रि में परी की तरह जगमगाती हुई, सोने के सहस्रों अलंकारों से शोभित, ग्रीवा झुकाए हुए, रूप की राजहंसी, हरे पत्रों की रेशमी साड़ी पहने हुए उर्वशी अंधकार-केशों को खोले हुए ज्योतिर्मयी स्वतंत्रता, मस्तक पर बालों से गुंथा चमकता हुआ हीरा, आकाश पर दृप्त उड़ती हुई जातीय पताका। (सुधा, फरवरी, १९३०; संपा. टि.—३)

कैसी थी कुमारी प्रभावती जो दुर्ग से उतरकर गंगा की धारा पर कुमार से मिलने आई? सर्वैश्वर्यमयी स्वर्ग की लक्ष्मी, मौन हिमाद्रि किरण-विच्छुरितच्छवि गौरी, मौन ज्योत्स्ना रागिनी की साकार प्रतिमा, सोपान-सोपान पर सुरंजिता, शिजित चरण उतरती हुई, प्रतिपदक्षेप-भँकार कम्प-कमल पर इत्यादि।

लाहौर नगरी और कुमारी प्रभावती के सौन्दर्य में विशेष अन्तर नहीं। निराला ने जहाँ रूढ़ियों का विरोध किया है, सामाजिक क्रान्ति का जोरदार समर्थन किया है, साहित्यिक वाद-विवाद में शत्रुदल पर समर्थ आक्रमण किया है, वहाँ उनकी शैली कल्पनाजन्म अलंकारों के भार से मुक्त है। ऐसे ही जहाँ ग्रामीण दृश्यों का वर्णन करते हैं या चतुरी और विल्लेसुर जैसे व्यक्तियों का चित्रण करते हैं, वहाँ उनकी शैली सतेज, सहज और प्रवाहपूर्ण है।

निराला के छंद की तरह गद्य की गति भिन्न-भिन्न है। बहुत धीमी गति है

जहाँ प्रभावती दुर्ग से उतरती है या लाहौर नगरी अंधकार-केश खोले हुए जग-मगाती रहती है। ऐसी ही धीमी गति है उनके दार्शनिक गद्य की, भले ही उसमें विशेष अलंकरण न हो, भाषा में भी शुद्धता का विशेष ध्यान न रखा गया हो जैसे 'शून्य और शक्ति' में : "शून्य या बिन्दु सब शास्त्रों में, सब तरफ, सब समय, स्वयं-सिद्ध है। उद्भव, स्थिति और प्रलय का शून्य ही मूल रहस्य है। केवल शक्ति संसार को शून्य से अलग किए हुए है, दूसरे तरीके से, शून्य की ही व्याख्या करने में सदैव तत्पर।" (प्रबन्ध पद्म, पृ. १) वाक्य छोटे-छोटे हैं, 'तरफ' और 'तरीका' शुद्धता भंग कर देते हैं। गति मद्धिम है, अलंकारों का अभाव है। इसके विपरीत जब निराला बहस के दौरान थोड़ा उत्तेजित होते हैं तब वाक्य चाहे छोटे हों, चाहे बड़े, गद्य की चाल तेज हो जाती है। राजनीतिक, साहित्यिक, सामाजिक विषयों पर बोलचाल की हिंदी की प्रकृति के अनुकूल, उन्होंने ऐसा सणक्त्त गद्य बहुत बड़े परिमाण में लिखा है, यह स्मरण रखना चाहिए।

निराला का गद्य उनके पद्य की सानुप्रास लड़ियों से मुक्त है। जब वह पाठक से सीधे बातें करते हुए अपनी वक्तृत्वकला से उसे प्रभावित करते हैं, तब सानुप्रास लड़ियों से भाषा को कवित्वपूर्ण बनाना उनके लिए आवश्यक नहीं होता। किन्तु रूपक वह वैसे ही बाँधते हैं जैसे पद्य में, अकसर वृक्ष, कली और गन्ध वाले रूपक गद्य-पद्य में सामान्य हैं। छायालोक की अप्सराओं, सोलह साल की अधखुली कलियों के सौन्दर्य-वर्णन में उनके गद्य-पद्य के अलंकार-आभूषण एक-से हैं। पद्य की तरह गद्य में वह खयाल की गिरह लगाते हैं जिसे खोलने में पाठक को काफी परिश्रम करना पड़ता है। निबन्ध का शीर्षक है : 'एक बात'। शीर्षक में बड़ी सादगी है; पाठक सोचता है, निबन्ध की भाषा सरल होगी। किन्तु निबन्ध शुरू होता है इस तरह : "हिन्दी की हितैषणा की गाँठ में गठिए का असर उसके सेवकों के तरदिमाग के कारण बढ़ता ही जा रहा है।" (प्रबन्ध पद्म, पृ. ४५) हितैषणा की गाँठ पाठक अभी खोल न पाया था, तरदिमाग से गठिए का असर गाँठ में कैसे पहुँचा, यह गुत्थी सुलझा न पाया था कि निराला ने दूसरे वाक्य में नया रूपक बाँधा, "भारतीयता का ज्योतिर्मय अर्थ विश्व की तमाम विभूतियों को भास्वर करता रहा, पर हिन्दी के हित-चितकों के प्रस्तर-हृदय के भीतर, स्रोतस्वती ही के हृदय के रोड़े की तरह, आलोकस्निग्धता कुछ भी न पहुँची।" (उप., पृ. ४४)

निराला इस तरह खयाल की गिरह लगाते हैं कभी व्यंग्य के लिए, कभी मनो-विनोद के लिए। 'पल्लव' प्रेस में है। कोमलकान्त पदावली को प्रेस की मशीन में कैसा कष्ट मिल रहा होगा : प्रेस के कृष्णाकृति विशाल-बपु 'कली भीम भयंकरा' भूतों के निष्करण-पीड़न, विश्लेषण-वेपण, धर्षण-धर्षण आदि से किए गए अनर्गल अत्याचारों की कल्पना उन्हें प्रसन्न करती है। फिर 'पल्लव' के प्रवेश भाग में पंतजी को सार्वभौमिकता के गज से कविता-कामिनी का शयनजीर्ण प्राचीन कंथा नापते देखकर पुनः प्रतिभा के बछड़े के हुत्थे से कवि-समुदाय को पलायन-पथ पर स्वासावरुद्ध भागता हुआ देखकर 'बड़ा आनन्द आया'। (उप., पृ. ५४-५५) आगे

खड़ी बोली की कविता को स्वर्णलंका बनाकर राक्षसों और वानरों के दल के दल अवतरित करते हुए पूरा पैराग्राफ लिख डाला है।

जहाँ खयाल की गिरहवाजी नहीं है, उपमा या रूपक में सादगी है, वहाँ निराला का व्यंग्य बहुत प्रभावशाली होता है। 'देवी' के आरम्भ से—“बारह साल तक मकड़े की तरह शब्दों का जाल बुनता हुआ मैं मक्खियाँ मारता रहा। मुझे यह खयाल था कि मैं साहित्य की रक्षा के लिए चक्रव्यूह तैयार कर रहा हूँ, इससे उसका निवेग भी सुन्दर होगा और उनकी शक्ति का संचालन भी ठीक-ठीक। पर लोगों को अपने फँस जाने का डर होता था, इसलिए इसका फल उल्टा हुआ।”

निराला जैसे निरलंकार पद्य कम लिखते हैं, वैसे ही गद्य। अलंकार कही छाया-वादी सौन्दर्य की सजावट के लिए हैं, कही हास्य और विनोद के लिए। पौराणिक गाथाओं से वह काफी अलंकरण सामग्री बटोरते हैं जैसे 'पतंजली और पल्लव' के स्वर्णलंका वाले रूपक में। 'सुकुल की वीवी' में वह स्वयं समुद्र-मंथन करते हैं; गरलपान करते हैं महादेव वावू। महादेव के श्लेष से मन प्रसन्न होता है। अलंकार में “जब से मुरलीधर पैत्रिक सिंहासन पर अपने नाम की मुरली धारण कर बैठे, बराबर सनातन प्रथा के अनुसार सरकारी अफसरों की सोहावनी सोहनी छोड़ते जा रहे हैं।” (पृ. १६) महादेव वावू के लिए जैसे गरलपान स्वाभाविक है, वैसे ही मुरलीधर के लिए मुरली बजाना। पौराणिक गाथा भी है, श्लेष भी।

निराला का गद्य एक ओर वाद-विवाद में जूझने वाले कुशल तार्किक और व्यंग्य-लेखक का गद्य है, दूसरी ओर उसमें कवि-सुलभ चित्रमयता, भाव-नाम्भीर्य के भी दर्शन होते हैं। आत्म-समुद्र में जब पाप और पुण्य दोनों- मिले हुए है, “तब उस विप की परिव्यक्त सघन नीलिमा भी राम की श्याम शोभा बनती है।” (सुधा, १ अक्तूबर '३३; संपा. टि.—१) चित्रमयता, अर्थ-वक्रता, भाव-सघनता के कारण इस तरह के गद्य का उतना ही ऊँचा स्थान है जितना निराला के श्रेष्ठ पद्य का।

“अब वह पिताजी नहीं, माताजी नहीं, पत्नी नहीं, केवल मैं हूँ, और परीक्षा-भूमि, सामने प्रश्नों की अगणित तरंगमाला !” ‘सुकुल की वीवी’ में निराला का यह एक वाक्य हास्य-मिश्रित वर्णन के बाद उससे विपरीत भाव जगाता हुआ क्लाइमैक्स के तौर पर आता है; उसमें लिरिक का सौन्दर्य है, करुणा के भाव में अपरिमित गहराई है।

और भी सादे ढंग से निराला यह भावगाम्भीर्य देवी, विल्लेसुर वकरिहा जैसी रचनाओं में पैदा करते हैं। “और चूँकि मैं साहित्य को नरक से स्वर्ग बना रहा था, इसलिए मेरी दुनिया भी मुझसे दूर होती गई; अब मौत से जैसे दूसरी दुनिया में जाकर मैं उसे लाश की तरह देखता होऊँ।” जीवन और साहित्य के अन्तर्विरोध को निराला ने इस वाक्य के प्रबल विरोधाभास द्वारा व्यक्त किया है। साहित्य को नरक से स्वर्ग बनाने का उल्टा फल कि मेरी दुनिया मुझसे दूर होती गई—एक

विरोधाभास यह। दूसरा विरोधाभास : निराला मौत के बाद दूसरी दुनिया में पहुँच गए लेकिन जो लाश दिखाई दे रही है, वह इस दुनिया की है। इस वाक्य में जितनी तीव्र पीड़ा है, उतनी ही तीव्र जुगुप्सा है। तुम सब मुर्दे हो; मैं तुम से दूर ही रहूँ, तो अच्छा—निराला कहते हैं, जैसे निराला काव्य में अर्थ-वक्रता पैदा करते हैं, विरोधी भावों को एक ही ताने-बाने में गूँथ देते हैं, भावों के साथ तीक्ष्ण विवेक का परिचय देते हैं, वैसे ही यहाँ गद्य में।

‘भक्त और भगवान्’ के प्रारम्भिक वाक्यों में बड़ा रंगीन गद्य है, कोमल भाव जगाने वाला; व्यंग्य है किंतु कटु नहीं, करुणा-मिश्रित। रूपक है लेकिन दूर की कौड़ी लाकर उसे दुरुह नहीं बनाया गया। यह भी कवि का गद्य है।

“भक्त साधारण पिता का पुत्र था। (पिता साधारण थे, पुत्र असाधारण था—यह ध्वनि।) सारा सांसारिक ताप पिता के पेड़ पर था, उस पर छाँह। (पिता ने साधारण होते हुए भी बड़े लाड़-प्यार से बेटे को जीवन में किसी अभाव से दुखी न होने दिया। अब : ते हिनो दिवसा गताः!) इसी तरह दिन पार हो रहे थे। उसी छाँह के छिद्रों से रश्मियों के रंग, हवा से फूलों की रेणु-मिश्रित गन्ध, जगह-जगह ज्योतिर्मय जल में नहाई भिन्न-भिन्न रूपों की प्रकृति को देखता रहता था। (सर्वकल्प समाधि में योगी को अथवा कल्पना में प्रतिभाशाली कवि को जो भव्य दृश्य दिखाई देते हैं, वे भक्त को भी दिखाई देते थे। इसके बाद व्यंग्य।) स्वभावतः जगत् के करण-कारण भगवान् पर उसकी भावना बँध गई।” इस तरह निराला एक वाक्य से दूसरे तक अर्थ-प्रसार करते हैं और पूरे पैराग्राफ में गहरे अर्थ की ध्वनि गूँजती है।

निराला ने गद्य-लेखन में तरह-तरह के प्रयोग किए हैं। इनमें एक महत्त्वपूर्ण प्रयोग है ‘वर्तमान धर्म’। इसमें उन्होंने विचारों को जोड़ने वाली कड़ियाँ बहुत जगह तोड़ दी हैं, आकस्मिक ढंग से एक विचार से दूसरे तक पहुँचते हैं, जागो फिर एक बार (२) की तरह। गंभीर दार्शनिक विवेचन के साथ वह रूपकों के बाह्य अर्थ का हास्यास्पद रूप मिला देते हैं। हास्य के इसी स्तर पर वह शब्दों की ध्वनि से खेलते हुए एक शब्द के सहारे दूसरे शब्द—दूसरे विचार—तक पहुँच जाते हैं। हास्य और तीक्ष्ण दार्शनिक तर्कों का ऐसा मेल हिंदी के दूसरे निबन्ध में नहीं। इस मेल में एक आन्तरिक संगति है। वह यह कि निराला जिस दार्शनिक पक्ष का समर्थन कर रहे हैं, वह रूपकों के बाह्य अर्थ को स्वीकार नहीं करता। इस ताने-बाने में वह साहित्यिक वाद-विवाद के सूत्र पिरो देते हैं। निराला का पक्ष है : ज्ञान के साथ अज्ञान है, दिन के साथ रात है। शिव और पार्वती के बिना सृष्टि अधूरी है। शिव-पार्वती, गणेश-कार्तिक, दिति-अदिति, सुर-असुर, गंगा-यमुना और उनके संगम पर तीर्थराज जहाँ सरस्वती दिखाई नहीं देती, इड़ा-पिंगला—ये सब जोड़े ज्ञान-अज्ञान की तरह एक ही सिद्धान्त की पुष्टि करते हैं। इनके साथ हेमचंद्र जोशी-इलाचंद्र जोशी ! शब्दों की ध्वनि से खेलते हुए वह एक भाव से दूसरे तक पहुँचते हैं : “एक दूसरा रूप कहता है, ऐसा नहीं भैंसा जैसे। उसकी दो

साँसें हों, एक निश्वास और दूसरा प्रश्वास, दोनों के बीच में न 'घड़ास' और न 'फड़ास' अर्थात् न कविन्यास और न उपिन्यास; वस गतश्वास—गतश्वास, मौत ।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. १०४)

'वर्तमान धर्म' का गद्य छायावादी अलंकृत गद्य के विरोध में लिखा हुआ निराला के मन की तीव्र प्रतिक्रिया भी व्यक्त करता है ।

'वर्तमान धर्म' में निराला शब्दों की ध्वनियों से खेलते हैं, इसलिए लगता है, वह उनके गद्य-साहित्य में अपवाद है । वास्तव में ऐसा है नहीं । गद्य और पद्य में निराला की अनेक ऐसी रचनाएँ हैं जिनमें स्वगत-कथन की शैली में वह खुद से बातें करते हुए दूसरे को अपना 'राज' नहीं देते । जैसे 'कुकुरमुत्ता' संग्रह की भूमिका में : "इसमें वही शरीक होंगे, जिन्हें न्योता नहीं भेजा गया. (कुकुरमुत्ता संग्रह को पढ़ना कुकुरमुत्ता का कलिया खाने की तरह है; न्योते की ज़रूरत नहीं;) साथ ही जो कंगाल नहीं, न ऐसे बड़े आदमी कि अपनी जगह गड़े रह गए । (साहित्य के रस ग्रहण में कंगाल न होना चाहिए; दावत अमीर के लिए भी है अगर वह अपनी जगह छोड़कर निराला के पास आए ।) मतलब साफ है । हम दोनों मतलब के । न हम पैरों पड़ें, न वह । मिहनत की कमाई हम भी खाएँ और वह भी । (पुस्तक कुँवर सुरेशसिंह को समर्पित है । वह ऐसे बड़े आदमी नहीं है कि अपनी जगह गड़े रहें; बराबरी का सम्बन्ध है । मेहनत की कमाई दोनों खाते हैं, दोनों मतलब के हैं, अपना-अपना स्वार्थ लिए हुए मित्र हैं ।)"

निराला का गद्य एक तरफ बहुत सीधे और जोरदार ढंग से बात कहता है, दूसरी तरफ उसमें कहीं-कहीं ज़रूरत से ज्यादा अर्थवक्रता है । यह अर्थवक्रता उनकी संस्कृत-निष्ठ-भाषा में है, 'गुलाबी उर्दू' में भी । चतुरी चमार और बिल्लेसुर वकरिहा का गद्य उनकी बोलचाल की अवधी से मिलता-जुलता है । खड़ी बोली लिखते हुए भी निराला उसे अवधी के स्तर पर ले आते हैं । सपना फलियायगा, निगाह ताँड़ते हुए, चोर की कठेली भी आँगन में रह जाय, कंडे की आग परचाकर, ताँबे की दंत-खोदनी उठाकर दाँत खरिका किए, भद्रा के जंसे मारे इधर-उधर घूमते हो, बिल्लेसुर को बड़ी कायली हुई, अब तो मुझे माफी दीजिए, ब्याह ज़रूर गंतल है, तुम्हारी (लड़की) में मखमल का झब्बा लगा है, चोर बड़े लागन हैं, यह कारन करके रोना कैसा सास ने अघाकर साँस ली, हमारी बिटिया की तरह गोरी नहीं, भलेमानुस है; मुझे तीँगुर नहीं लगता, लोग सिहाने लगे, रुपये के नाम से, बिल्लेसुर कुनमुनाये; एक पख लगाकर ब्याह पक्का करने लगे; बंगालिन की तरह चटककर बोली; (कोई) अपनी चितकौड़ी कौड़ी को पट होते देखता है; हंडी में मुस्का बाँधकर; जूते तेलवाये रखे थे, कोलिया के भीतर अघगिरा मकान था; बाजदार, डोम और परजा बिल्लेसुर को घेरते रहे; कंठा, मोहनमाला, बजुल्ला, पहुँची, मँगनी माँग लाये—इस तरह के प्रयोग बिल्लेसुर वकरिहा के गद्य में रचे हुए हैं । उनसे न केवल निराला गाँव का वातावरण तैयार करते हैं, वरन् हिंदी भाषा की शक्ति के अटूट स्रोत—जनपदीय बोलियों—की ओर भी

संकेत करते हैं। इस स्रोत से बहुत बड़ी शक्ति भारतेन्दु हरिश्चंद्र, प्रतापनारायण मिश्र और बालकृष्ण भट्ट ने ली थी, प्रेमचंद के गद्य की शक्ति का वह भी एक स्रोत है। आधुनिक हिंदी गद्य उस स्रोत से कटा हुआ है, घरती की शक्ति को नहीं पहचानता।

निराला जब शहरी नफासत का भाव पैदा करना चाहते हैं, तब उर्दू शब्दों का प्रयोग अधिक करते हैं। निरूपमा इस वाक्य से शुरू करते हैं : "नग्ननऊ में शिद्ध की गरमी पड़ रही है।" किन्तु इस शिद्ध के बाद तन-लता-गुल्म, पृथ्वी, ज्वाला आदि शब्द आकर नफासत का साँचा तोड़ देते हैं। चमेली के अन्त में उन्होंने नोट लिखा, "चमेली नामक अप्रकाशित उपन्यास में, जिसकी एक विशेषता ठेठ हिन्दुस्तानी भाषा है।" जैसी भाषा को उम्र समय लोग हिन्दुस्तानी कहते थे, वैसी भाषा यह नहीं है। निराला कठिन तत्सम शब्दावली का प्रयोग छोड़ते हुए गद्य को बोलचाल की अवधी के नजदीक लाने का प्रयास करते हैं। "उतरता बैसास। रालिहान में गेहूँ, जव, चना, सरसों और अरहर की रामें लगी हुई हैं। गाँव के लोग मँड़नी कर रहे हैं। कोई-कोई किसान, चमार, चमारिन की मदद से, माटी हुई राम ओसा रहे हैं। धीमे-धीमे पिछियाव चल रहा है।" चमेली के इस गद्य पर अवधी की वैसी ही छाप है जैसी बिरनेमुर बकरिहा के गद्य पर।

निराला ने जैसे 'उर्दू' में बहुत-सी गजलें लिखी हैं, वैसे कोई पूरी कहानी या लेख 'उर्दू' में नहीं लिखा। वह शुद्धता के पक्षपाती न थे, उर्दू शब्द वह मौली-भेद के लिए या गद्य में किसी विशेष प्रयोजन में इस्तेमाल करते हैं, उनकी भाषा का ठाठ वैसा ही रहता है जैसा अन्यत्र उनकी हिन्दी का। "चतुरी चमार टाकलाना चमियानी, मोजा गढाकोला, जिला उन्नाव का एक कदीमी बाग़िदा है।" रेखाचित्र शुरू यों करते हैं मानो याने में रिपोर्ट लिखा रहे हों या कचहरी में बयान दे रहे हों। चतुरी का जीवन, उसकी भाषा कचहरी के जीवन और भाषा में बिलकुल भिन्न है, उससे टकराता भी है; प्रारंभिक वाक्य की मौली में व्यंग्य अन्तर्निहित है। शेष गद्य में मकान, फासला, पुस्तनी, रिहता, देहात, मजबूत, तारीफ, हफ़ता, चुस्त, बज़न, उर्द-गिर्द, बगैरह, नजदीक, साण, रोज़, दरवाज़ा, धुमार करना आदि बोलचाल के 'उर्दू' शब्दों के साथ निराला पूर्वज, शुद्धाशुद्ध, उच्छा, साधारण, प्रोत्साहन, श्रद्धा साहित्यिक, मर्मज्ञ आदि 'हिन्दी' शब्दों की सड़ी पिरोते हैं। इनके साथ पिछवाड़े, पनाले, बनने, ठूँठियाँ, रूँघवाएँ, चोगड़े, डोर, मड़नी आदि 'भदेस' शब्द गद्य में लोकरस घोलते हैं। यद्यपि उस तरह का गद्य हर तरह के भाव-विचार के प्रकाशन में काम नहीं आ सकता, फिर भी विभिन्न स्रोतों से आए हुए शब्दों का अनुपात यहाँ वैसा है जैसा उस गद्य में होगा जो उर्दू, जनपदीय बोलियों और तत्सम-तद्भव देशज शब्द-भंडार से उचित सामग्री लेकर हिंदी की प्रकृति की रक्षा करता हुआ विकसित होगा।

लिखित भाषा में शक्ति आती है जब वह बोलचाल की भाषा के अनुसार प्रवाह-पूर्ण हो। निराला को हिंदी के पथ की तरह लिखित गद्य से भी सन्तोष न था। गद्य

अस्वाभाविक और शक्तिहीन लगता था; “क्या मञ्जाल; किसी विद्वान् का लिखा एक वाक्य सीधे जवान से निकल जाय।” (सुधा, १ अक्तूबर ’३३; संपा. टि.—२) उन्होंने उस गद्य को श्रेष्ठ माना जिसमें जल्द-से-जल्द अधिक-से-अधिक भाव लिखे और बोले जा सकें। (उप.) निराला के गद्य की गति द्रुत नहीं है; अर्थवक्रता, गूढ़ व्यंग्य, अलंकार सौन्दर्य के कारण वाक्य धीरे-धीरे आगे बढ़ता है, उन्हें जल्दी-जल्दी पढ़ना उनके साथ अन्याय करना है। लेकिन निराला का यह प्रयत्न प्रायः सर्वत्र रहता है कि लिखें थोड़ा और लोग समझें बहुत। कविता में जहाँ-तहाँ तुकवदी के लिए या भाषा को सरस बनाने के लिए जैसे वह बहुत-से फालतू शब्दों का व्यवहार पद्य में करते हैं, वैसे गद्य में नहीं। भाषा को बोलचाल की तरह सहज रूप देने के लिए वह वाक्य-रचना का ढंग बदल देते हैं, वाक्यांश या शब्दखंड रचे हुए गद्य की तरह नहीं, बोले हुए गद्य की तरह, जगह बदलते हैं।

माइकेल मधुसूदन दत्त ‘पश्चिमी कई भाषाओं के जानकार थे।’ (सुधा, दिसम्बर ’३२; संपा. टि.—१) ‘कई’ को पश्चिमी के पहले न रखकर उसके बाद भाषाओं के साथ जोड़कर उन्होंने खूबसूरती पैदा की है।

“यद्यपि बहुत-से लोग काव्य की भाषा में जोर को मिठास से बढ़ने देना नहीं चाहते क्योंकि उस तरह काव्य का सबसे बड़ा अंग कमजोर पड़ जाता है कहते हैं, फिर भी उदार आलोचकों के दल से...” (रंगीला में साकेत समीक्षा)। यहाँ कहते हैं वाक्यांश के आरम्भ की जगह उसके अन्त में आया है।

“तो यह जो बेल को चमेली और चमेली को गन्धराज कहना कसरत पर है, और साड़ी के रंग पर जो सर के बल हो रहे हैं लोग...” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २६६) कर्ता—‘लोग’—वाक्यांश के अन्त में।

बहुत जगह निराला क्रियापद हटा देते हैं, वैसे ही जैसे पद्य में, जब वह बिंदों पर दृष्टि केन्द्रित करते हैं।

कुल्लीभाट : छाता बगल में। हाथ में जूते। सामने मील भर ऊसर। चार बजे की चटकती घूप। (पृ. १६)

विल्लेसुर बकरिहा : विल्लेसुर उस गरमी में बनावटी नरमी लाते हुए, खीस निपोड़कर जवाब देते हुए, जरा सुस्ताकर गायों के पीछे तरह-तरह के काम में दौड़ते हुए। (पृ. १६)

चोटी की पकड़ : भयंकर अट्टालिका। पीछे की तरफ कुछ गिरी हुई। फिर भी विशाल उद्यान की ऊँची प्राचीर से सुरक्षित। भीतर भी रक्षा का अन्तराल उठा हुआ। निकासों पर पहरे। (पृ. १)

काले कारनामे : अनेक प्रकार की चिड़ियाँ, तालाब के किनारे के ऊँचे पीपल और इमली के पेड़ पर बसेरा लेती हुई। ताल पर सिंघाड़े की बेल फैलती हुई। लड़के अखाड़े कूदते हुए। औरतें काम-काज से घर और बाहर आती-जाती हुई। गाँव में चहल-पहल। हिंडोले पड़े हुए। लड़कियाँ झूलती हुई। ...गलियारे में पानी भरा हुआ। मेड़ के ऊपर से लोगों की निकली (निकाली) हुई पगडंडी, वह

भी पानी बरस जाने से बिछलहर । कुएँ पर पनहारिनों का जमघट । (पृ. ५-६)

शैली की एक विशेषता के तौर पर निराला यहाँ क्रियापद हटाते चलते हैं । उद्देश्य है, वस्तु पर ध्यान केन्द्रित करना, विम्बों की भीड़ में पाठक को फाँसकर रखना, क्रिया के सहारे निकलने का मौका न देना । शैली की इस विशेषता का प्रयोग वह हर जगह नहीं करते, इसलिए वह दोष नहीं बनती ।

कथा-साहित्य की तरह जहाँ-तहाँ विवेचनात्मक गद्य में भी शैली की यह विशेषता दिखाई देती है ।

“जैसे बीजमंत्र, उसका अर्थ, पश्चात् अनिष्ट सुंदर रूप उसी के फूल की तरह उसके अर्थ के डंठल पर खिला हुआ ।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. १६६)

“मैं तारीफ वाली बाहरी बातों में पहले से पीछे रहा; किताबों का गेटअप साधारण, तस्वीर नदारद, छपाई मामूली ।” (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २६६)

इन दोनों उदाहरणों में निराला का ध्यान जहाँ विबो पर है, वहाँ वे क्रियापद छोड़ते हैं ।

उनके गद्य के काव्य साधारणतः छोटे-छोटे होते हैं—कथा-साहित्य में और आलोचनात्मक निबंधों में भी । कुत्लीभाट जैसी रचनाओं में कही-कही वाक्य बहुत ही छोटे हैं, सादगी का असर पैदा करने के लिए । अलंकृत वाक्य के गद्य अधिकतर लंबे होते हैं, निराला विभिन्न वाक्यांशों की ध्वनि में संतुलन पैदा करके पूरे वाक्य—या अनेक वाक्यों से पूरे पैराग्राफ की संगीत रचना करते हैं । प्रभावती के आरंभ में चौथा पैराग्राफ—वाल्मीकि की सीता, कालिदास की शकुन्तला, श्रीहर्ष की दमयन्ती इत्यादि—इस संगीत रचना का अच्छा उदाहरण है । कहीं-कहीं उनके वाक्य बहुत लम्बे हो जाते हैं—वह रूपक बाँधने के फेर में जान-बूझकर उन्हें खींचते चले जाते हैं—वहाँ साधारण पाठक भूल-भूलैया में खो जाता है, समझ नहीं पाता प्रवेश कहाँ है, निकास किधर है । ‘पंतजी और पल्लव’ में प्रेस की गैलियों वाला वाक्य, ‘मेरे गीत और कला’ के आरंभ में शमा और साड़ी वाला वाक्य उनके विस्तार-कौशल के नमूने हैं ।

निराला का काफी गद्य ऐसा है जो रचा हुआ नहीं है, जिसमें शैलीगत विशेषता के द्वारा वह किसी युगान्तर की बात नहीं सोचते । इसमें हिंदीभाषी जनता की आवाज़ ही नहीं सुनाई देती, निराला आए दिन अपने जीवन में जैसी हिंदी बोलते थे, उसे आप सुन सकते हैं ।

“अरे अवस्थी जी, आप और फिलासफी ! आप को किसी वहाने मेरी तरफ भूँकना था, सो भूँक चुके । इस तरह आप दूसरो को प्रसन्न कर सकते हो, तो कीजिए, पर मैं कहूँगा, कुछ काटना तो सीखिए ।” (सुधा, फरवरी ’३०; ‘मनसुखा को उत्तर’)

“हम पूछते हैं, चतुर्वेदी जी ने श्रीयुत श्रीनार्थसिंह जी के अपूर्ण लेख का तो छूटते ही जवाब लिख दिया और जनता के मस्तिष्क से भ्रम का भी निराकरण कर दिया, पर निराला जी के संबन्ध में उन्हें अभी तक कुछ लिखने की फुर्सत क्यों

नहीं हुई, जबकि उत्तर पूरा पा चुके ?—उन्होंने इसके उत्तर पर किसी पुरस्कार की भी तो घोषणा की थी ।” (सुधा, १ सितंबर ’२३; संपा. टि.—१)

“इसमें भी कालिदास के वर्ण खोजिए । खड़ी बोली का जीवन भी मिलाइए । मुहावरा, अनुप्रास और चित्र देखिए, पर यह भी कला नहीं, पर देखिए । मुझे आवेश नहीं । यह मेरा सीधा ढंग है ।” (प्रबंध प्रतिभा, पृ. २७६)

निराला जब आवेश में होते हैं—और समझते हैं कि आवेश में नहीं हैं—तभी सीधे ढंग पर आते हैं । उनके इस सीधे अनलंकृत गद्य में बड़ी शक्ति है । यहाँ गद्य की गति भी तीव्र है । ‘सुधा’ की बहुत-सी टिप्पणियों में उनका गद्य ऐसा ही है । इसमें वह ललकार है, चुनौती है, दूसरे को उभारने की शक्ति है जो उनकी वात-चीत की विशेषता थी ।

“सत्य वही है जो मनुष्यमात्र में है । ज्ञान में हिंदू, मुसलमान नहीं । विस्तार ही जीवन है । फैलकर अपनी प्रतिभा, कर्म, अध्ययन, उदारता से समस्त ब्रह्माण्ड को अपनाना चाहिए । साहित्यिक उत्कर्ष और मुक्ति का यही मार्ग है । हिंदी में बहुत करना है, बहुत पढ़ा है, बहुत पीछे हैं हम ।” (सुधा, दिसंबर ’२३; संपा. टि.—१)

“हिंदी भाषी मुझे अच्छी तरह जानते हैं । वे यह भी जानते होंगे, मेरे कानों में डंके की आवाज़ कम जाती है । जिस साधना से आदमी-आदमी है, जिसके कारण नेता सम्मान पाते हैं, मैं उसी की जाँच करता हूँ । वहाँ प्रेमचंद जी, दरिद्र प्रेमचंद जी, अपने अध्यवसाय से शिक्षा प्राप्त करने वाले प्रेमचंद जी, साहित्य की साधना में यहाँ-वहाँ भटकते फिरनेवाले प्रेमचंद जी, फिर भी एकनिष्ठ होकर दिन-पर-दिन, महीने-पर-महीने, वर्ष-पर-वर्ष साधना करते रहने वाले प्रेमचंद जी, बड़े-बड़े, बहुत बड़े हैं । इतना बड़ा कोई नेता भी इस तरह संकट में पड़ा जिसके नाबालिग बच्चे उड़ी निगाह से पिता के पास बैठे हुए शून्य सोचते रहें और महाव्याधि में भी पिता को विश्राम न मिला—उनके अन्न की चिन्ता रही ? इतने बड़े पिता को अन्न की चिन्ता—धन्य रे देश !” (‘हिंदी के गर्व और गौरव प्रेमचंद जी’, भारत, १ अक्तूबर, १९३६)

यह निराला के गद्य का सहज रूप है । उसमें उतने ही अलंकार हैं, जितने बोलचाल की भाषा में आते हैं । स्वर का क्रमशः चढ़ते जाना, फिर अचानक उतार और स्तंभित-सा विराम पर ठहरना, यह निराला के उस गद्य की विशेषता है जिसमें आवेश में बोलते हुए वह कला की वात भूल जाते थे । यहाँ उनके व्यक्तित्व को उनकी गैली से अलग करना असंभव है । यही कला की सिद्धि भी है । उनके सहज भाव में बड़ी ऊर्जा है, उनके हृदय का अपार सौन्दर्य भी ।



परंपरा

शक्तिपूजा

शंकराचार्य दार्शनिक थे, कवि भी थे। दार्शनिक स्तर पर वह अद्वैतवादी हैं, ब्रह्म की अखंड सत्ता में विश्वास करते हैं। काव्य-स्तर पर वह शक्ति के उपासक हैं, शक्ति के रूप-सौन्दर्य के गायक हैं। तर्क द्वारा यह अवश्य सिद्ध किया जा सकता है कि दार्शनिक स्तर पर शंकर के अद्वैत-ब्रह्म और काव्य के शक्ति-सौन्दर्य में कोई भेद नहीं है किन्तु ऐसा उस पुराने तर्कशास्त्र के आधार पर ही किया जा सकता है जो मनुष्य की चेतना को अखंड मानकर भावबोध और विचार-प्रक्रिया में किसी तरह के द्वंद्व की कल्पना कर ही नहीं सकता। परब्रह्म स्वरूप शंकराचार्य जब 'बोलते' थे तब सच्चिदानंद रूप में नहीं, देशकालवद्ध मनुष्य रूप में बोलते थे। जैसे उनका ज्ञान भाषातीत नहीं था, भाषा द्वारा ही प्रकट हुआ, वैसे ही उनका मन भावमुक्त—विशुद्धज्ञानमय—नहीं था, भावप्रेरित होकर ही उसने काव्य रचा था। भावप्रेरित मन के काव्य और विवेकी मन के तर्कसिद्ध ज्ञान में द्वंद्व है।

शंकराचार्य की विचारधारा कवीर जैसे उन कवियों को प्रभावित करती है जो ब्रह्म की अद्वैत सत्ता मानते हुए माया के आकर्षण से बचे रहने का भरसक प्रयास करते हैं। इससे भिन्न शंकराचार्य की भावधारा है जो शक्ति के रूपसौन्दर्य से बँधी हुई है, जिससे प्रेरित होकर कवि अगोचर ज्ञान और आनन्द के गीत नहीं गाते वरन् गोचर सौन्दर्य और आनन्द के गीत गाते हैं। शंकराचार्य की विचार-धारा उनसे आरंभ नहीं होती किन्तु वेदान्त को निश्चित, व्यवस्थित दर्शन का रूप देने का श्रेय उन्हीं को है। उनकी भावधारा भी उनसे आरंभ नहीं होती और काव्य में उनका वह महत्त्व नहीं जो दर्शन में है, फिर भी उस भावधारा के वह महत्त्वपूर्ण कवि हैं और भारतीय काव्य के विकास पर विचार करते समय उन्हें छोड़ा नहीं जा सकता। शंकराचार्य जिस भावधारा से संबद्ध हैं, उसके समर्थ कवि कालिदास हैं; आधुनिक काल में जयशंकर प्रसाद और निराला उसी भावधारा से जुड़े हुए हैं। रवीन्द्रनाथ नारी सौन्दर्य के अन्यतम कवि हैं, कालिदास के प्रेमी, उन पर कविताएँ लिखने वाले, उनसे प्रभावित कवि हैं। किन्तु शाक्त भाववाली सौन्दर्योपासना रवीन्द्रनाथ में नहीं है, कालिदास में है। कालिदास के पार्वती और परमेश्वर वाणी और अर्थ के समान जुड़े हुए हैं, उन शक्तिरूपा पार्वती के सौन्दर्य का वर्णन उन्होंने कुमारसंभव में किया। रवीन्द्रनाथ के ब्राह्मसमाजी ब्रह्म पार्वती के संपर्क से मुक्त हैं। नारी के रूप-चित्रण के लिए उसे शाक्त दृष्टि से देखना आवश्यक

नहीं है।

कालिदास की तुलना में शंकराचार्य का शाक्त रसबोध और भी गाढ़ा है और इन दोनों के बीच में स्थिति है निराला की। गीतिका में इस शाक्त रसबोध के प्रमाण जगह-जगह मिलते हैं और कालिदास से अधिक मिलते हैं अर्थात् शाक्त विचारधारा का प्रभाव कालिदास की अपेक्षा निराला पर अधिक है। साथ ही शंकराचार्य में यह रसबोध भीतर-भीतर घुमड़कर रह जाता है, फूटकर बहता नहीं है। निराला-काव्य में रस का ऐसा अवरोध नहीं; वह प्रवाहित है, कालिदास-काव्य की तरह, कुछ अधिक सयत, कुछ अधिक उदात्त।

तुलसीदास में नारीरूप की अस्वीकृति नहीं है जैसी कवीर आदि में है; साथ ही शक्ति को जगदम्बा मानने के कारण, जगदम्बा को शाक्त नहीं, वैष्णव दृष्टि से देखने के कारण, नारीरूप के प्रति वैसी आसक्ति नहीं है जैसी कालिदास में। तुलसीदास ने सीता की तुलना में राम के ही रूप का वर्णन अधिक किया है। सूरदास में राधा-कृष्ण का शृंगार शिव-पार्वती के शृंगार वाली परंपरा के अनुकूल है। शाक्त विचारधारा वैष्णव मत और ब्रह्मवाद में टकराती थी। वह इनसे आच्छन्न होने पर भी क्षीण और निष्प्राण नहीं हुई। अनेक कवियों में वैष्णव मत और ब्रह्मचिंतन के साथ या उनके स्तर में नीचे अन्तर्धारा-सी प्रवाहित रही। भारतीय सस्कृति के इस द्वंद्व का प्रमाण स्वयं शंकराचार्य की सौन्दर्य लहरी है।

शिवः शक्त्या युक्तो यदि भवति शक्तः प्रभवितुं

न चे देवं देवो न सन्तु कुशलः स्पंदितुमपि।

(सौन्दर्य लहरी का पहला छंद; जो लोग सौन्दर्य लहरी के पहले इक्तानीस छंदों को आनन्द लहरी के नाम से अलग कर लेते हैं, वे उसे आनन्द लहरी का पहला छंद मान लें।) शक्ति से युक्त होने पर ही शिव कुछ करने में समर्थ होते हैं, वरना अकेले उनमें स्पंदन भी नहीं होता। निराला कहते हैं,

ज्ञान-तन्तु तुम, जग-अज्ञान-मन-

शिव-शिव-शक्ति महान। (गीतिका, पृ. ४७)

शक्ति ही ज्ञान है; उसके बिना संसार का अज्ञानी मन शव जैसा है और शिव इसी शव जैसा है। शक्ति के बिना शिव में जीवन का स्पंदन भी नहीं है।

शिव ने सौन्दर्य और मुरति के देवता कामदेव का नाश कर दिया; शंकराचार्य के अनुसार पार्वती की कृपा से वह अनंग होकर अब भी संसार पर विजय प्राप्त करता है। फूलों का धनुष, मधुकरों की प्रत्यञ्चा, वसंत उसका साथी (सामंत), मलय के रथ पर सवार कामदेव गिरिसुता की कृपा से संसार पर विजय पाता है। (सौन्दर्य., छंद ६) जिस काव्यलोक में मदन, वसंत, पार्वती विचरण करते हैं, उसमें कालिदास का मन रमता है, शंकराचार्य की पार्वती स्वयं सौन्दर्य की देवी हैं। अराल अलकों से उनका मुँह घिरा हुआ है, कमल की छवि उस श्री से परास्त है, स्मर का नाश करने वाले शिव की आँखें सुगन्ध से मत्त हो उठती हैं। (उप., छंद ४५) कान तक खींचे हुए स्मर के धनुष के समान पार्वती की विमान आँखें

शिव के चित्त को चंचल करने में सक्षम है। (उप., छंद ५२) वह कानों में जो ताटक पहने हुए हैं, वह कामदेव का रथ है; उस पर सवार होकर मन्मथ सूर्य-चन्द्र के चक्रवाले धरती के रथ पर बैठे हुए शिव का सामना करता है। (उप., छंद ५६)

शंकराचार्य पार्वती के सौन्दर्य का वर्णन करते हैं, उसमें मातृत्व की छवि भी देखते हैं। केश अराल हैं, मंद हँसी में सहज भोलापन है, चित्त मे शिरीष की आभा (कोमलता) है, कुछ तट पत्थर के समान कठोर है। (उप., छंद ६३) इन्हीं स्तनों से सारस्वत के समान दूध की धारा बहती है जिसे पीकर द्रविड़-सुत शंकर ने कमनीय कविता रची। (उप., छंद ७५) जहाँ सौन्दर्य है, वहाँ मातृत्व भाव भी है। कालिदास में यह मातृत्वभाव दबा हुआ है, शंकराचार्य में उभरा हुआ है। शंकराचार्य मे माता के प्रति शिशु-भाव की प्रधानता है। वह गणेश और स्कंद को पार्वती के स्तनों से दूध पीते देखते हैं, स्वयं भी वही दूध पीकर कवि बनते हैं। निराला के मन से यह शिशुभाव बहुत दूर है। वह माता के सौन्दर्य को वयस्क दृष्टि से देखते हैं।

निराला-काव्य मे आदिशक्ति के अनेक रूप हैं, वह कन्या है, माता भी। माता रूप मे भी वह एक-सी नहीं है किन्तु जहाँ वह सौन्दर्य की देवी है, वहाँ वह कन्या हो, चाहे माता, निराला उसके रूप का वर्णन वयस्क दृष्टि से करते हैं। 'सरोज-स्मृति' में आई लावण्य-भार थर-थर और ज्यों 'भोगावती उठी अपार आदि पक्तियाँ उसी दृष्टि के अनुरूप हैं। 'स्फटिक शिला' में नहाकर आई हुई युवती में वह सीता की छवि उसी वयस्क शाक्त दृष्टि से देखते हैं :

...नही जैसे कोई चाह
देखने की मुझे और,
कैसे भरे दिव्य स्तन, हैं ये कितने कठोर।
मेरा मन काँप उठा, याद आई जानकी।
कहा, तुम राम की,
कैसे दिये हैं दर्शन ! (नये पत्ते, पृ. ६०)

निराला यहाँ तलवार की धार पर चलते हुए सध गए हैं; मन काँपता है, फिर सीता के ध्यान से सधता है। उन्हें राम को समर्पित करके छुट्टी पाते हैं।

कालिदास पार्वती के रूप का वर्णन करते हैं जब वह बालिका से युवती बनती हैं। कलाकार की तूलिका से जैसे चित्र के रंग-रूप उभर आएँ, सूर्य की किरणों से जैसे कमल के दल खुल जायें, वैसे ही पार्वती का सुन्दर ढला हुआ शरीर नवयौवन से विभक्त हुआ। (कुमारसम्भव, प्रथम सर्ग, छंद ३२) निराला इस रूप की वंदना बार-बार करते हैं; जो शक्ति है, वह नवल वय की सुन्दरी भी है :

प्रथम मधु-संचय, नवल-वयसिके, नव सम्मान।
रहा तेरा ध्यान,
जग का गया सब अज्ञान। (गीतिका, पृ. ६२)

वह सुन्दरी है, ज्ञान की देवी भी है। आकाश-पृथ्वी के बीच ज्योत्स्ना-वसन पहने हुए वह प्रकृति की छवि है, वह अरणियों की अग्नि है और प्रथम मधु-संचय से परिचित युवती भी है। कालिदास के मन में वेदान्त ज्ञान और नारी सौन्दर्य के समन्वय के लिए वैसा आग्रह नहीं है जैसा निराला में है। निराला की कहानियों में सोलह साल की अधखुली कलिकाएँ बहुत हैं; रीतिवादी कवियों ने वयःसंधि का जो वर्णन किया है, उससे निराला के चित्रण में अन्तर शायद दृष्टि को लेकर है। शक्ति के दो रूप—परा और अपरा—युवती की आँखों में हैं। जो सोलह साल की अधखुली कली है, उसकी आँखें नावों की “चपल नहरों पर अदृश्य प्रिय की ओर परा और अपरा की तरह बही जा रही हैं।” (लिली, पृ. ३७)

यह युवती रति-विमुख नहीं है, केलि करती है किंतु निःसंग भाव से :

केलि-कलिकाओं में निस्संग

खुल गये गीतों के आकार । (गीतिका, पृ. ६४)

यही भाव रत्नावली के वर्णन में है; पति मुग्ध है, रत्नावली केलि करती हुई भी निस्संग है ।

लखती ऊपाखण, मौन, राग;

सोते पति से; बह रही जाग;

प्रेम के फाग में आग त्याग की तरुणा;

प्रिय के जड़ युग कूलों को भर

बहती ज्यों स्वर्गगा भास्वर;

नश्वरता पर आलोक-सुघर दृक-करुणा ।

शृंगार का यह रूप कालिदाम में नहीं है। प्रेम के फाग में आग वाला भाव चाम-मार्गी साधना की ओर संकेत करता है। नश्वरता पर करुणा का प्रवाह—यह धारणा शंकराचार्य के अनुरूप अधिक है।

‘पंतजी और पल्लव’ में निराला ने एक वाक्य लिखा था, “कला ही कवि की प्रेयसी और अभीष्ट देवी है।” (प्रबन्ध पद्म, पृ. १४०) यहाँ प्रेयसी और अभीष्ट देवी का सान्निध्य ध्यान देने योग्य है। किसी भी स्त्री को देवी कहें—देवी शब्द का वैसा प्रयोग यहाँ नहीं हुआ; जो प्रेयसी है, वह अभीष्ट पूज्य देवी भी है। ‘मेरे गीत और कला’ में निराला जहाँ औसत काव्य-प्रेमियों को माड़ी के रंग पर लट्टू होकर सर के बल खड़े होते देखते हैं और कहते हैं कि अपनी शमा लेकर निकलूँ तो ‘साड़ी देखने वालों की साड़ी पहनने वाली में भी चार आँखें हो जाएँ’ (प्रबन्ध प्रतिगा, पृ. २६६), वहाँ वह उसी अभीष्ट देवी की बात कह रहे हैं जो प्रेयसी भी है। इसी नियन्त्र में कला की तुलना ‘पूरे अंगों की सत्रह साल की सुन्दरी की आँखों की पहचान’ से करते हैं (पृ. २७२)। वही भाव है। ‘भक्त और भगवान्’ में भक्त की पत्नी का नाम सरस्वती है। उसका नाम ही सरस्वती नहीं है, वह पूज्य है क्योंकि पति से वह कहती है, “प्रिय, महावीर को मैं मस्तक पर धारण करती हूँ।” (चतुरी चमार, पृ. ७४) गीतों में निराला जिससे वर माँगते हैं—प्रेम का साधारण

वर नहीं, अज्ञान दूर करने वाला अमर वर—उसके नेत्रों के मद से मत्त भी होना चाहते हैं :

प्रिये, दृगों के मद से मादक कर दो;

मेरी अखिल पुरातन-प्रियता हर दो;

मुझको एक अमर वर दो,

मैंने जिसकी हठ ठानी ।

कल्पना के कानन की रानी ! (गीतिका, पृ. २४)

निराला की चेतना में कई भँवरें हैं, कई विरोधी दिशाओं में बहती हुई अन्तर्धाराएँ आकर मिलती हैं। शंकराचार्य—और उनसे भी अधिक कालिदास—का मन इन अन्तर्धाराओं के प्रवाह-संघर्ष से मुक्त है ।

शक्ति मृत्युरूपा भी हैं। इस रूप की उपासना कालिदास में नहीं है, शंकराचार्य में नहीं है, विवेकानन्द में है, निराला में है। शंकराचार्य के बाद वर्तमान युग में वेदान्त का सबसे अधिक—भारत के बाहर की—प्रचार स्वामी विवेकानन्द ने किया। जिन व्याख्यानो से उन्होंने पहले अमरीका और ब्रिटेन के विद्वानों को—बाद को भारतीय युवकों को—प्रभावित किया, उनमें ब्रह्म की अद्वैत सत्ता का जय-घोष है, शक्ति की उपासना का प्रचार नहीं है। किन्तु उन्होंने शक्ति की उपासना पर भी लिखा है, विशेष रूप से पद्य में। जो भावधारा गद्य की ज्ञानचर्चा में दबी रहती है, वह पद्य में उभरकर आती है। वेदान्ती विवेकानन्द पर शाक्त भावधारा का उतना ही गहरा प्रभाव है जितना वेदान्ती शंकराचार्य पर। किन्तु शंकराचार्य की पार्वती कालिदास की पार्वती से मिलती-जुलती हैं; विवेकानन्द काली-पूजक हैं और कालिदास की दुनिया से बहुत दूर है।

हये वाक्य मन अगोचर, सुखे दुःखे तिन अधिष्ठान,

महाशक्ति काली मृत्युरूपा, मातृभावे तौरि आगमन ।

‘सखार प्रति’ कविता का अनुवाद निराला ने किया :

वे हैं मन-वाणी से अज्ञात—

वे ही सुख-दुख में रहती हैं—शक्ति मृत्यु-रूपा अवदात,

मातृभाव से वे ही आतीं । (अनामिका, पृ. १६८)

नाचूक ताहाते श्यामा—इसका अनुवाद भी निराला ने किया। इसमें भी स्वामी विवेकानन्द ने मृत्युरूपा काली का स्मरण किया है :

रुद्रमुखे सबाइ डराय, केह नाहि चाय मृत्युरूपा एलोकेशी ।

उष्ण धार, रुधिर-उद्गार, भीम तरवार खसाइये देय दांशी ।

सत्य तुम मृत्युरूपा काली, सुख वनमाली तोमार मायार छाया ।

करालिनि, कर मर्मच्छेद, होक मायाभेद, सुखस्वप्न देहे दया ।

रुद्र रूप से सब डरते हैं,

देख देख भरते हैं आह,

मृत्युरूपिणी मुक्तकुन्तला
 माँ की नहीं किसी को चाह !
 उष्णधार उद्गार रुधिर का
 करती है जो वारम्बार,
 भीम भुजा की, वीन छीनती,
 वह जंगी नंगी तलवार ।
 मृत्यु स्वरूपे माँ, है तू ही
 सत्य-स्वरूपा, सत्याधार;
 काली, मुख-वनमाली तेरी
 माया छाया का संसार ! (अना., पृ. ११०)

अंग्रेजी में लिखी हुई 'काली दि मदर' कविता में यही भाव है ।

For Terror is thy name,
 Death is in the breath,
 And every shaking step
 Destroys a world for e'er. (बीरबानी, पृ. ५६)

उसका नाम भय है; मृत्यु उसकी श्वास में है । प्रत्येक पदचाप से सदा के लिए एक लोक नष्ट हो जाता है ।

तर्क से सिद्ध किया जा सकता है कि यह सच्चिदानन्द ब्रह्म की ही वन्दना है किन्तु वेदान्त के ब्रह्म और मृत्युरूपा काली में आप जैसे भी चाहें संतुलन स्थापित करें, भावबोध के अन्तर पर अवश्य विचार करें । कविता में मूर्ति-विधान दूसरे ढंग का है, उसे दीप्त करने वाली भावशक्ति दूसरे ढंग की है ।

निराला ने विवेकानन्द से मृत्युरूपा शक्ति की उपासना सीखी किन्तु कुछ बातों में मौलिक अन्तर के साथ । परिमल की 'आवाहन' कविता में निराला ने काली की मुंडमालाओं, उसके खड्ग और खप्पर का वर्णन किया है; 'धारा' में काली का रूपक बाँधते हुए निराला ने नर-मुंडमालाओं का उल्लेख किया है । इन रचनाओं में काली का परम्परागत ध्वंसक रूप है और निराला उससे क्रान्ति का सम्बन्ध जोड़ते हैं । स्वामी विवेकानन्द की काली-पूजा में क्रान्तिकारी संघर्ष की ओर वैसा संकेत नहीं है ।

गीतिका और अनामिका में जहाँ मृत्युरूपा शक्ति की वन्दना है, वहाँ मुंडमालाएँ, खड्ग, खप्पर आदि उपकरण गायब हैं । निराला की मृत्युरूपा शक्ति किसी का नाश नहीं करती, वह मृत्यु है तो केवल निराला के लिए । तुम मुझे विप पिलाती हो, तुम मुझे पदरागरंजित मरण दो—केवल मुझे, अन्य को नहीं—इस भाव से निराला अभीष्ट देवी से अत्यन्त आत्मीय सम्बन्ध स्थापित करते हैं । यह आत्मीयता उनकी लिरिक कविता का बहुत बड़ा गुण है । निराला के गीतों में भीम कृपाण वाली काली परिवर्तित हो गई है । रुधिर और मुंडमालाओं का संसर्ग छूटने से वह अधिक सार्वजनीन, कुछ अधिक आधुनिक, तंत्र-मुक्त मन के अधिक अनुकूल

है। निराला मृत्युरूपा शक्ति की आराधना न तो मरने के लिए करते हैं, न मरकर भवसागर से मुक्ति पाने के लिए। उनके लिए आराधना का अर्थ है, इसी जीवन में मृत्युञ्जय होना, संसार-सागर को पार करते हुए विजयी होना। मृत्यु और विप शक्ति हैं, जीवन-संग्राम के लिए आवश्यक है—यह भाव निराला-काव्य की विशेषता है। निराला इस मृत्युरूपा शक्ति को जननी के रूप में याद करते हैं, प्रेयसी के रूप में भी।

आओ मधुर-सरण मानसि, मन।

नूपुर-चरण-रणन जीवन नित

वंकिम चितवन चित-चारु मरण। (गीतिका, पृ. ५३)

दिये थे जो स्नेह-चुंवन,

आजे प्याले गरल के घन;

कह रही हो हँस—‘पियो, प्रिय,

पियो, प्रिय, निरुपाय !

मुक्ति हूँ मैं, मृत्यु में

आई हुई, न डरो !’ (अनामिका, पृ. १३६)

मृत्युरूपा शक्ति यहाँ प्रेयसी रूप में सामने आती हैं। स्वामी विवेकानन्द के काव्य-लोक में यह रूप अदृश्य है।

कृत्तिवास की रामायण में रावण से परास्त होकर राम दुर्गा की पूजा करते हैं। आखिरी कमल दुर्गा चुपचाप उठा ले जाती है। निराला ने ‘राम की शक्तिपूजा’ का ‘नक्शा’ कृत्तिवास से लिया। किन्तु उनकी शक्ति जितना स्वामी विवेकानन्द की काली से भिन्न है, उतना ही कृत्तिवास की दुर्गा से। निराला की कविता में दुर्गा प्रकाश की नहीं, अंधकार की देवी है; वह रावण का साथ देती है क्योंकि रावण का सम्बन्ध भी अंधकार से है। शिव रावण के साथ है, दुर्गा के साथी है क्योंकि उनका निवास भी आकाश में है। जड़ जल वाला समुद्र उनका सहायक है। अग्नि, वायु और पृथ्वी उनसे त्रस्त है। कृत्तिवास में यह प्रतीक व्यंजना कही नहीं है। ‘राम की शक्तिपूजा’ में दुर्गा नियति हैं, वह दैवी विधान है जो राम की समझ में नहीं आता। इस शक्ति को परास्त करके—अथवा अपने में लीन करके—ही राम रावण पर विजय पा सकते हैं। कृत्तिवास की दुर्गा इस नियतिरूप से मुक्त हैं; राम के मुख में उनके लीन होने का प्रश्न नहीं है।

निराला-काव्य में शक्ति के एक देवता और हैं—महावीर। इन्हें निराला ने तुलसीदास से प्राप्त किया है। ‘राम की शक्तिपूजा’ में इन्होंने जो शक्ति प्रदर्शन किया है, वह कृत्तिवास के लिए कल्पनातीत है। शिव और दुर्गा दोनों को लेने के देने पड़ जाते हैं। निराला में एक ओर शाक्त भावधारा से प्राप्त किए हुए संस्कार हैं, दूसरी ओर वैष्णव-काव्य के संस्कार हैं। ‘राम की शक्तिपूजा’ में ये संस्कार टकराते हैं। दुर्गा रावण के साथ हैं, महावीर राम के साथ। महावीर दुर्गा से अधिक शक्तिशाली है। जब तक वह आकाश में जाकर शिव को त्रस्त नहीं करते, तब तक

कथा सार्थक है। उसके बाद राम द्वारा शक्ति की पूजा औपचारिकता का निर्वाह है। पाठक जानता है, दुर्गा कृपा न भी करें तो महावीर जब चाहें, आकाश में उड़कर उन्हें ठीक कर सकते हैं।

‘भक्त और भगवान्’ में निराला भक्त के स्वप्न में महावीर को अवतरित करते हैं। स्वामी सारदानन्द के लिए उन्होंने लिखा था, “उन्हें लोग महावीर की विभूति सम्पन्न कहते हैं।” (‘अर्थ’, सुधा, सितम्बर ’३२) और भी—“इन महा-दार्शनिक, महाकवि, स्वयंभू, मनस्वी, चिरब्रह्मचारी, संन्यासी, महापंडित, सर्वस्व-त्यागी साक्षात् महावीर के समक्ष देवत्व, इन्द्रत्व और मुक्ति भी तुच्छ है।” (चतुरी चमार, पृ. ५६) जो महान् है, उसे किसी-न-किसी रूप में महावीर से सम्बद्ध होना चाहिए। यह सब आस्था निराला ने तुलसीदास से पाई किन्तु महावीर को लेकर निराला और तुलसीदास की आस्था में बड़ा अंतर भी है। कुछ संदेह के बीज तो तुलसीदास के मन में भी थे किन्तु वह आस्था की धरती के नीचे दबे रहे। निराला के बीज धरती फोड़कर विकट रूप में बाहर निकल आते हैं।

‘पंतजी और पल्लव’ में जहाँ वानरों के लिए लिखा है कि वे सुकवि किकर (महावीरप्रसाद द्विवेदी) की “नासिका के छिद्र में लांगूल करके उन्हें जगा देते थे” (प्रबन्ध पद्म, पृ. ७४) वहाँ वह महावीर का ही स्मरण कर रहे हैं। पैराग्राफ के अंतिम वाक्य में ‘तेल बोरि पट बांधि पुनि’ का हवाला इस धारणा को पुष्ट करता है। वानरों की अथवा महावीर की भूमिका यहाँ विशेष उदात्त नहीं। “रामलीला में यदि मनुष्य बंदर बनकर न नाचें, तो मनुष्यत्व की रक्षा ही होती है।” (सुधा, सितम्बर ’३४; संपा. टि.—१) यहाँ भी महावीर की ओर संकेत है। किन्तु ‘सुधा’ की एक टिप्पणी में निराला ने हास्यपूर्ण सदर्म में महावीर का स्पष्ट नामोल्लेख किया है, “सीताजी रामजी के सदेशवाहक हनुमानजी को देखकर बहुत खुश हुईं। फिर रामजी के विरह से व्याकुल होकर पूछा—‘वत्स! रघुनाथजी क्या कभी मुझे याद भी करते हैं?’ सहानुभूति से अपनी छोटी-छोटी पलकें तिलमिलाकर हनुमानजी बोले—‘माता, रघुनाथजी को तुम्हारे वियोग से बड़ा दुःख है। अब उन्होंने मांस खाना और मदिरा पीना छोड़ दिया है।’ कहकर हनुमानजी गदोरियों से और सीताजी आँचल से रामजी के वियोग-दुःख पर बहते हुए अपने-अपने आँसू पोछने लगे।” (सुधा, १ जून ’३४; काकाकोलाहलकर नाम से लिखी ‘फुलझड़ियाँ’ स्तम्भ में)

निराला के लिए आस्था और विश्वास का कोई ऐसा अधिष्ठान न था, जिसे एक बार उन्होंने संदेह की दृष्टि से न देखा हो। उपर्युक्त टिप्पणी में उन्होंने महावीर के साथ सीता और राम को भी हास्यरस का आलंबन बना दिया है। इससे तुलनीय है एक अन्य टिप्पणी : चित्रकूट में रामजी पहुँचे तो वहाँ मच्छरो ने बहुत तंग किया। “कोलभीलो की दी रसद उदर-रसीद करके भगवान् जानकी जी के साथ सोए, तो वन के पुज-पुंज मच्छड़ थाकर गुंजार करने लगे।” जानकी जी ने ‘चपत-प्रहार’ द्वारा कड़ियों को वैकुंठ भेज दिया किन्तु ‘मुक्ति प्रार्थी मशकों की

भीड़ बढ़ते देखकर' उन्होंने रामजी को हिलाया और कहा, धनुषबाण धारण करो, राक्षस आ गए हैं। रामजी ने पड़े ही पड़े कहा, मुझे भी राक्षस काट रहे हैं; आग में तृण डालो और उधर को पीठ कर लो। (सुधा, १६ जून '३४; फुलझड़ियाँ)।

कोई आश्चर्य नहीं कि "बिल्लेसुर ने आँखों से आँखें मिलाए हुए महावीरजी के मुँह पर डंडा दिया कि मिट्टी का मुँह गिली की तरह टूटकर बीघे भर के फासले पर जा गिरा।" (बिल्लेसुर बकरिहा, पृ. ४६)

तुलसीदास और निराला की आस्था में यह अन्तर था।

रविरस्तं गतः—रवि हुआ अस्त

वाल्मीकि ने राक्षसों और वानरों के युद्ध का वर्णन करते हुए लिखा कि सूर्य अस्त हुआ; तब प्राणहारिणी रात्रि आरम्भ हुई।

युध्यतामेव तेषां तु तदा वानर राक्षसाम्।

रविरस्तं गतो रात्रिः प्रवृत्ता प्राणहारिणी।

(युद्धकाण्ड, सर्ग ४४)

रवि और अस्त—ये दोनों शब्द वाल्मीकि में एक साथ आए हैं। निराला ने कई कविताओं में सूर्यास्त का वर्णन किया है। राम की शक्तिपूजा में रवि और अस्त एक साथ वैसे ही आए हैं जैसे वाल्मीकि में। क्या यह साम्य आकस्मिक है?

वाल्मीकि ने युद्ध में राम, लक्ष्मण तथा अन्य वीरों के शरीर से बहुत-सा रक्त बहने की बात लिखी है :

नद्यस्तत्र प्रसुप्तुवः—रक्त की नदियाँ बहने लगी;

शोणिताल्नावकर्दमा—रक्तस्राव से कीचड़ हो गया;

सुस्राव रुधिरं बहु—बहुत-सा खून बहा (उप, सर्ग ४४-४५) निराला ने लिखा : विद्धाङ्ग—वद्ध-कोदण्ड-मुष्टि—खर-रुधिर-स्राव। क्या वाल्मीकि का आस्राव-सुस्राव ही निराला के रुधिर-स्राव में प्रतिध्वनित है?

मेघनाद से युद्ध करते हुए राम और लक्ष्मण दोनों शत्रु के शरजाल में बँध गए—वद्धौ तु शर-बन्धेन। (उप., सर्ग ४५) उनके अंग-अंग क्षत-विक्षत हो गए : ततो विभिन्न सर्वाङ्गी। (उप.) निराला को अपने 'विद्वाग' के लिए प्रेरणा क्या वाल्मीकि के इसी वर्णन से मिली?

मेघनाद के बाणों से विद्ध होकर जब रामचन्द्र घरती पर गिरे, तब तीन जगह से झुके हुए रत्नभूषित धनुष की मुष्टि उनके हाथ से छूट गई। भिन्न मुष्टिपरीणाहं

त्रिणतं रत्नभूषितम् । (उप.) निराला के राम विद्वांग होने पर भी वद्ध-कोदण्ड-मुष्टि है । भिन्नमुष्टि का स्मरण करते हुए उससे वैपम्य दिखाने के लिए ही क्या निराला ने वद्ध-कोदण्ड-मुष्टि लिखा है ?

रावण से युद्ध करते हुए राम बराबर रावण के सिर काटते हैं, बार-बार नये सिर उग आते हैं । राम सोचते हैं कि जिन वाणों से मारीच, खर-दूषण, विराघ और कवन्ध को मारा वे रावण के सामने निस्तेज क्यों हो गए ।

मारीचो निहतो यैस्तु खरो यैस्तु सदूषणः ।

क्रीञ्चारण्ये विराघस्तु कवन्धो दण्डकावने...

किन्तु तत्कारणं येन रावणे मन्दतेजसः (उप.)

निराला ने पराजित राम को अपने पुरुषार्थ का स्मरण करते हुए दिखाया :

देखते राम, जल रहे शलभ ज्यों रजनीचर,

ताड़का, मुवाहु, विराघ शिरस्त्रय, दूषण खर ।

आगे विभीषण से वाणों के निस्तेज होने की बात कहते हैं :

वे शर हो गए आज रण मे श्रीहत, खण्डित !

वाल्मीकि में खर दूषण विराघ-स्मरण के साथ ही वाणों के निस्तेज होने का दुख है; निराला मे ये दोनों क्रियाएँ कुछ फासले से आई हैं ।

रावण द्वारा पराजित होने पर राम धनुष पर वाण चढ़ाने में असमर्थ हो गए ।

नाशन्कोदभिसन्धातुं सायकान् रणमूर्धनि । (उप., सर्ग १०३)

निराला की कविता में राम की यह दशा रावण की सहायता करती हुई दुर्गा के सामने होती है :

पर खिचा न धनु, मुक्त ज्यों बँधा मैं हुआ त्रस्त !

युद्ध मे राम-लक्ष्मण सहित सारी वानर सेना मूर्च्छित हो जाती है । केवल हनुमान मूर्च्छित नहीं हुए । हाथ मे उल्टा लिए हुए वह विभीषण के साथ समर-भूमि में मृत अथवा मूर्च्छित वानरों को देखते हुए घूमते हैं । वानरों की गणना में सबसे पहले सुग्रीव और अंगद का नाम आता है, और नामों के अलावा नल और गवाक्ष का भी उल्लेख है ।

सुग्रीवमंगदं नीलं...

गवाक्षं च सुषेणं च...

मैन्दं नलं ज्योतिमुखं... (उप., सर्ग ७४)

‘राम की शक्तिपूजा’ में मूर्च्छित वानरों की गणना सुग्रीव और अंगद से होती है; इनके बाद गवाक्ष और नल इसी क्रम से हैं जिस क्रम से वाल्मीकि में ।

मूर्च्छित-सुग्रीवांगद-भीषण-गवाक्ष-नल ।

सुषेण की जगह भीषण समान ध्वनि वाला शब्द है ।

मूर्च्छित सेना के बीच विभीषण जाम्बवान के पास पहुँचते हैं । जाम्बवान सबसे पहले महावीर का समाचार पूछते हैं । विभीषण को आश्चर्य होता है कि राम-लक्ष्मण की जगह सबसे पहले महावीर का समाचार क्यों पूछ रहे हैं ।

जाम्बवान कैफियत देते हैं : वह वीर जीवित है तो सारी सेना मरकर भी नहीं मरी; यदि वह मारे गए तो हम सब जीवित होते हुए भी मृत हैं। (उप.) सब मूर्च्छित हैं, वानर मूर्च्छित हैं, राम और लक्ष्मण मूर्च्छित हैं, केवल हनुमान उल्का लिए हुए विभीषण के साथ उनके बीच घूम रहे हैं। उनकी यही भूमिका 'राम की शक्तिपूजा' में है :

गज्जित-प्रलयाब्धि-क्षुब्ध हनुमत्-केवल-प्रबोध ।

मूर्च्छित सुग्रीवाङ्गद के संदर्भ में हनुमत्-केवल-प्रबोध विशेष रूप से सार्थक है। महावीर हिमालय से औषधियों का शिखर उखाड़ लाए हैं; उन औषधियों की गन्ध से ही मूर्च्छित वानर संप्रबुद्ध हुए— मानो रात बीत गई हो और वे नींद से जागे हों :

गन्धेन तासां पवरौपधीनां

सुप्ता निशान्तेष्विव संप्रबुद्धाः । (उप., सर्ग ७४)

मूर्च्छित-सुग्रीवाङ्गद—हनुमत्केवल प्रबोध ! प्रबोध जितना सार्थक मूर्च्छा के संदर्भ में है, उतना गजित प्रलयाब्धि के संदर्भ में नहीं। संप्रबुद्ध और प्रबोध का साम्य क्या आकस्मिक है ?

'राम की शक्तिपूजा' का बहुत ओजपूर्ण अंश वह है जिसमें महावीर की आकाश-यात्रा का वर्णन है। आकाश में पहुँचने से पहले निराला काफी विस्तार से समुद्र पर उस उड़ान की प्रतिक्रिया चित्रित करते हैं। वाल्मीकि रामायण के सुन्दरकाण्ड में जहाँ हनुमान लंका के लिए उड़ान भरते हैं (पहला अध्याय), वहाँ समुद्र की लगभग वैसी ही स्थिति है जैसी 'राम की शक्तिपूजा' में। समुद्र में पहाड़ जैसी लहरें उठती हैं। एक हवा महावीर के अपने वेग से उत्पन्न होती है, दूसरी हवा मेघों की है। दोनों मिलकर समुद्र को कँपा देती है। जब महावीर लहरों को खींचते हैं तो लगता है पृथ्वी-आकाश को जल में डुबा देंगे। लहरें मेरु और मन्दार पर्वतों जैसी हैं, महावीर उन्हें गिनते हुए-से आगे बढ़ते हैं। 'राम की शक्तिपूजा' में पहाड़ जैसी तरंगों का उठना, हवाओं का चलना, समुद्र का सीमाएँ लाँघना वाल्मीकि के अनुसार है। पिता को महावीर के पक्ष में सक्रिय दिखाकर निराला ने समुद्र को अधिक क्षुब्ध कर दिया है।

सुन्दरकाण्ड के इस समुद्र-वर्णन की प्रतिध्वनि सम्भवतः निराला की अन्य रचनाओं में भी है। वाल्मीकि ने महावीर द्वारा तरंगों के गिने जाने की बात लिखी है :

अत्याक्रमन्महावेगस्तरंगान्गणयन्निव ।

निराला ने तरंगों के गिनने की बात गीत में लिखी है :

प्राण संघात के सिंधु के तीर मैं

गिनता रहूँगा न कितने तरंग है,

धीर मैं ज्यो समीरण करूँगा तरण । (गीतिका, पृ. ६७)

निराला पवनसुत नहीं, स्वयं पवन के समान सिंधु पार करेंगे। पवनसुत ने तरंगों

गिनी थीं—अवश्य ही सिंधु के तीर पर नहीं, वरन् सिंधु को पार करते हुए—
निराला उस क्रिया से मुक्त रहेगे।

सान्ध्य काकली में शिव-ताण्डव वाली कविता :

डमड डम डमड डम,

डमरू निनाद है।

ताण्डव नचे शिव

प्रवाद उन्माद है।

यहाँ उन्माद शब्द का प्रयोग विचित्र-सा है। शेष कविता में समुद्र के विक्षुब्ध होने का चित्रण है। वाल्मीकि ने लिखा था कि महावीर समुद्र पर जिस-जिस जगह से गए, वहाँ ऐसा लगा कि उनके वेग से समुद्र को उन्माद हो गया है :

यं यं देशं समुद्रस्य जगाम स महाकपिः।

स तु तस्यागवेगेन सोन्माद इव लक्ष्यते।

सान्ध्य काकली की रचना में निराला संभवतः इसी उन्माद को लक्ष्य कर रहे हैं। वाल्मीकि ने लिखा कि जल के ऊपर उठ जाने से अनेक जल पशु—तिमि नक्र-क्षपाः कर्माः—साफ दिखाई देने लगे। निराला की रचना में नक्र और क्षप दोनों साथ हैं :

गजित पयोधि जल,

नक्र, क्षप, व्याल।

वाल्मीकि और निराला की रचनाओं में जहाँ शब्द-साम्य या भाव-साम्य है, वह आकस्मिक हो सकता है किंतु एक बात निश्चित है कि निराला के राम, तुलसीदास के राम नहीं है। उनका मानसिक अन्तर्द्वन्द्व दो कवियों की याद दिलाता है—एक वाल्मीकि की, दूसरे भवभूति की। वाल्मीकि उस युग की उपज थे जिसमें मनुष्य को मनुष्य के रूप में ही देखने का चलन था, देवता भी मनुष्यवत् थे, मनुष्य को अलौकिक सत्ता का चमत्कारी रूप न बनाया गया था।

राज्यं भ्रष्ट वने वासः सीता नष्टा मृतो द्विजः।

ईदृशीयं ममा लक्ष्मीर्दहेदपि हि पावकम्।

(अरण्यकाण्ड, सङ्गठवां अव्याय)

राज्य गया, वनवास मिला, सीता नष्ट हुई, पिता का मित्र जटायु मारा गया; मेरा दुर्भाग्य ऐसा है कि वह अग्नि को भी जला दे। भवभूति के राम जब अपने को धिक्कारते हैं—धिङ्भामघन्यम् (उत्तररामचरित, प्रथम अंक)—तब वाल्मीकि के राम की उसी मर्मवेदना को पुनर्जीवित करते हैं। निराला के राम कहते हैं :

धिक् जीवन को जो पाता ही आया विरोध,

धिक् साधन जिसके लिए सदा ही किया शोध !

इन पंक्तियों में वाल्मीकि और भवभूति के स्वरो की प्रतिध्वनि है। ये दोनों करुण रस के महान् कवि हैं। वाल्मीकि में करुणा के साथ ओज की यथेष्ट मात्रा है,

मानवीय सहानुभूति और युद्ध दोनों साथ चलते हैं। भवभूति में भी युद्ध है किंतु वह करुणा के संदर्भ में घुल-मिल नहीं जाता। निराला में करुणा और ओज की सहज मैत्री है, युद्ध और संघर्ष का चित्रण करुणा के संदर्भ का अनिवार्य अंश है। इस दृष्टि से वह भवभूति से अधिक वाल्मीकि के अनुयायी हैं। किंतु भवभूति शोक की उस दशा से परिचित हैं जिसमें मनुष्य अर्द्ध-मूर्च्छित-सा होकर अपने को जीवन और मृत्यु के बीच पाता है। भवभूति में मृत्यु और अंधकार को जैसे देखा है, वैसे वाल्मीकि ने नहीं। इस दिशा में निराला वाल्मीकि से अधिक भवभूति के अनुवर्ती हैं।

नारी-सौन्दर्य का चित्रण वाल्मीकि और भवभूति दोनों में है किन्तु इस कला का उत्कर्ष कालिदास में है। प्रकृति-चित्रण में वाल्मीकि महान् है, भवभूति दंडक वन के परम प्रेमी हैं, अरण्य-प्रेम में वाल्मीकि के अनुयायी हैं यद्यपि उनके काव्य में 'अरण्य' दुःख का प्रतीक बनकर भी आता है—जगज्जीर्णारण्यम् इत्यादि (उत्तर., छठा अंक)। जहाँ नारी और प्रकृति का सौन्दर्य घुल-मिल जाता है, वह कला कालिदास की है और अद्वितीय है। उससे रवीन्द्रनाथ समेत आधुनिक युग के कवियों ने बहुत कुछ सीखा है।

निराला ने रघुवंश के नवें सर्ग से कला की पूर्णता दिखाने के लिए अपनी टिप्पणी में यह छंद उद्धृत किया (सुधा, दिसम्बर '३४; संपा. टि.—१) :

कुसुमजन्म ततो नवपल्लवा
स्तदनु पट्पद कोकिल कूजितम् ।
इति यथा कम माविर भून्मधु-
द्रुमवती मवतीर्य वनस्थलीम् ।

निराला ने लिखा कि यहाँ मधु अर्थात् वसंत पुरुष है, "और जिस पर वह उतरता है, वह वनस्थली स्त्री। दोनों एक साथ लिपटकर एक हैं।" कुसुम, पल्लव, कोकिल, भ्रमर—ये सब निराला के अनेक गीतों में एक साथ पाए जाते हैं। कुमारसम्भव में कालिदास ने लता-वधुओं को तरु-पतियों से मिलते दिखाया :

लतावधूभ्यस्तरवोऽप्यवापुर्विनिम्न शाखा भुजबंधनानि । (तीसरा सर्ग)

निराला ने लता और तरु यहाँ से लेकर 'रघुवंश' के भ्रमर और कोकिल से उन्हें मिलाया और वसंत का वर्णन किया :

किसलय वसना नव-वय-लतिका
मिलि मधुर प्रिय-उर तरु-पतिका,
मधुप वृन्द वन्दी

पिक-स्वर नभ सरसाया । (गीतिका, पृ. ३)

लतावधुएँ तरु-पतियों से मिली; मधुषों और कोयलों ने उनके मिलन का अभिनंदन किया। निराला की श्रृंगार-भावना में गन्ध की विशेष भूमिका है, इसलिए लता-तरु मिलन के बाद उन्होंने लताओं को फिर याद किया और उनके मुकुलहार की गन्ध लिए पवन को बहते हुए दिखाया। किन्तु निराला के गीत में वनस्थली की

जगह वन है। अब वसंत कहाँ उतरे ? उसके लिए छोटी-सी वनस्थली को जगहं उन्होंने समूची पृथ्वी प्रस्तुत कर दी। पृथ्वी को उचित युवती रूप देने के लिए उन्होंने केश, उरोज और आँचल की व्यवस्था भी कर दी :

आवृत सरसी-उर-सरसिज उठे,

केशर के केश कली के छूटे,

स्वर्ण-शस्य-अञ्चल

पृथ्वी का लहराया ।

निराला के गीत में तसवीर बहुत साफ नहीं उतरी। कारण यह कि एक चित्र वसन्त और पृथ्वी के शृंगार का है, दूसरा तरु-लता-मिलन का। उन्हें रघुवंश का छंद याद आ रहा है, उधर कुमारसम्भव के छंद का मोह भी नहीं छूटता।

कालिदास के प्रति निराला का द्वैत भाव है। वह उनके रूप-चित्रण से आकर्षित होते हैं; फिर कहते हैं, इसमें भाव का पता नहीं है। वह उनकी शब्द-योजना पर मुग्ध होते हैं; फिर कहते हैं, इसमें शपाशप भरा है ! तन्वी श्यामा शिखरि-दशना वाला छंद उन्होंने 'मेरे गीत और कला' में उद्धृत किया है, उसमें श-क्ष-ण की आवृत्ति अवश्य है। शब्दावली में माधुर्य की अतिशयता है; माधुर्य के साथ ओज का मिश्रण नहीं है। चित्रण का स्तर उदात्त नहीं; केवल अंतिम पंक्ति में विधाता की आदि सृष्टि का स्मरण करके कालिदास पूरे छंद को ऊपर उठा देते हैं। यह कला निराला की नहीं। किन्तु अन्यत्र कालिदास शृंगार के उदात्त चित्रण के धनी कलाकार हैं और भाव के साथ शब्दध्वनि का स्तर उठता है, वैसे ही उसमें गभीरता भी आती है।

अशोक निर्भर्त्सित पद्मरागमाकृष्ट हेमद्युति कर्णिकारम्

मुक्ताकलापीकृतसिन्धुवारं वसन्तपुष्पाभरणं वहन्ती ।

(कुमारसम्भव, तीसरा सर्ग)

यहाँ जो तीन बार पद्मरागम्, कर्णिकारम् और सिन्धुवारम् के अन्त्यानुप्रास मिलाये गए हैं, वे निराला की ध्वनि-पद्धति के अनुकूल हैं। क-व-र के साथ ग-द-घ-भ की ध्वनियों की लपेट निराला के ध्वनि-कौशल से तुलनीय है। दूसरी पंक्ति में दीर्घ आ-स्वर की आवृत्ति वैसे ही ओजगुण से संबद्ध है जैसे निराला में—मुक्ता, कला पीकृत सिन्धुवारं, वसंत पुष्पाभरणं वहन्ती। इसी सर्ग में दीर्घ आकार और सघोष अल्पप्राण ध्वनियों का सौन्दर्य दर्शनीय है :

स्रस्तां नितम्बादवलम्बमाना पुनः-पुनः केसरदाम काञ्चीम् ।

न्यासीकृतां स्थानविदां स्मरेण मौर्वीं द्वितीयामिव कार्मुकस्य ।

इसमें स्रस्तां, काञ्चीम्, कृतां, विदां, मौर्वीं और द्वितीयाम् में समान ध्वनिखंडों की आवृत्ति वैसी है जैसी निराला की पदयोजना में बहुलता से सुलभ है।

कुमारसम्भव के प्रथम सर्ग में नूपुर सिज्जितानि देखकर लगता है, निराला ने इसी के अनुकरण पर लिखा था,

चलो भञ्जु-गुञ्जर घर

नूपुर-शिज्जित-चरण । (गीतिका, पृ. १०३)

निराला-काव्य में कालिदासीय कला की एक अन्य विशेषता दिखाई देती है। कालिदास समास रचकर उससे पूरे वाक्य का काम लेते हैं। मेघदूत में चप्रक्रीड़ा परिणत गज-प्रेक्षणीयम् इतना बड़ा समास छोटे-से मेघ का विशेषण है। मेघ ऐसा है मानो हाथी व प्रक्रीड़ा में पर्वत से जूझ रहा हो। निराला तुलसीदास में इसी तरह की समास-रचना करते हैं :

शत शत अब्दों का सान्ध्यकाल

यह आकुंचिद्भ्रू कुटिल भाल ।

सान्ध्यकाल भी हें टेढ़ी किए हैं, माथे पर भी बल है। दूसरी पंक्ति सान्ध्यकाल के विशेषण के तौर पर है।

परिमल की कविताओं में समास-रचना का अभाव नहीं है किन्तु अपेक्षाकृत वह कम है। वाद की रचनाओं में—‘राम की शक्तिपूजा’ तक—समास-रचना निराला के भाषा-शिल्प की विशेषता है। इस दौर में वह कालिदास को धोखते रहे हैं। अंतिम चरण की रचनाओं में उसका अनुपात कम हो गया है।

‘मेरे गीत और कला’ में निराला ने चौर पचाशिका से अपना प्रिय छंद उद्धृत किया है :

अद्यापि तां कनकचम्पक दाम गौरी

फुल्लारविन्द नयनां तनुरोम राजीम् ।

सुप्तोत्थितां मदनविह्वलिता लसांगीम्

विद्यां प्रमाद गलिता भिव चिन्तयामि ।

इसके वर्ण-संगीत और भाव-सौन्दर्य की प्रशंसा की है। इस सुन्दर छंद की ध्वनि और चित्र की छवि निराला को इसलिए और भी प्रिय थी कि उसमें सोकर उठी हुई नायिका का वर्णन किया गया है। कुछ चौर पंचाशिका, कुछ गीतगोविन्द के ध्वनि-सौन्दर्य की आभा निराला के यामिनि जागी गीत में है। स्थल कमल गञ्जन मम हृदय रञ्जनम् के समकक्ष ध्वनि है : अलस पंकज दृग अरुण मुख तरुण अनुरागी। चौर पंचाशिका में प्रमाद गलिता वाला भाव उन्हें बहुत पसंद था ; “ ‘प्रमाद-गलितां’ में जितना अर्थ-चमत्कार है, जितनी तरह के अर्थ होते हैं, उतनी तरह ‘सृष्टिराद्येव वातुः’ में नहीं लाई जा सकती। ” (प्रबन्ध प्रतिभा, पृ. २७८) यह प्रमाद गलिता वाला भाव निराला के उपर्युक्त गीत की अंतिम पंक्ति में है : वासना की मुक्ति मुक्ता त्याग में तागी। किन्तु रोमराजी का सौन्दर्य शंकराचार्य में है, निराला में नहीं।

शंकराचार्य सौन्दर्य-लहरी में मणि शब्द का प्रयोग मूर्य की किरणों के लिए करते हैं—गतैः माणिक्यत्वं गगनमणिभिः सान्द्रघटितम् (छंद ४२)। निराला के गीत में गगन और मणि का ऐसा ही संयोग दर्शनीय है : ऊर्ध्व-दृग गगन में देखते मुक्तिमणि ! (गीतिका, पृ. १८)

शंकराचार्य का एक प्रिय शब्द है अराल जिसका प्रयोग वह केशो के प्रसंग में करते हैं : अरालैः स्वाभा-व्यादलिकुलहसश्रीभिरलकैः (सौन्दर्य, छंद ४५) ;

अराला केशेषु प्रकृति सरला मंदहसिते (उप., छंद ६३) । निराला इस शब्द को प्रयोग अप्रत्याशित सन्दर्भों में बड़े अर्थगर्भित ढंग से करते हैं। 'सम्पाट् एडवर्ड अष्टम के प्रति' में दृष्टि के लिए :

वीक्षण अराल

बज रहे जहाँ

जीवन का स्वर भर छन्द, ताल । (अनामिका, पृ. १८)

अर्चना के गीत में पथ के लिए :

निविड़ विपिन, पथ अराल;

मरे हिंस्र जन्तु-व्याल ।

अराला केशेषु वाले छंद की अंतिम पंक्ति में शंकराचार्य ने शंभु की कृष्णा को उनकी अरुणा शक्ति माना है, जगत्स्नातुं शंभोजयति कृष्णा काचिदरुणा । अर्चना के पहले गीत में निराला ने अरुणा शब्द का प्रयोग इसी विशिष्ट अर्थ में किया है; अरुणा के साथ कृष्णा का संयोग भी है :

भव-अर्णव की तरणी तरुणा ।

वरसी तुम नयनो से अरुणा ।

उसकी सहज साधिका अरुणा ।

ऐसे ही अणिमा में :

दलित जन पर करो कृष्णा ।

दीनता पर उतर आए

प्रभु तुम्हारी भक्ति अरुणा ।

शंकराचार्य में ध्वनिखंडों की वैसी ही आवृत्ति है जैसी निराला को विशेष प्रिय थी :

मही मूलाधारे कमपि मणिपूरे हुतवहम् (सौन्दर्य., छंद ६)

तव स्तन्य मन्ये तुहिन गिरिकन्ये हृदयतः (उप., छंद ७५)

निराला ने सानुप्रास पदावली रचना अन्य गुरु से सीखा था किन्तु उन पर शंकराचार्य का प्रभाव भी रहा हो तो आश्चर्य नहीं। शब्द-ध्वनि के प्रेमी महान् दार्शनिक शंकराचार्य का मन मात्रा से कितना मुक्त था ? निराला एक ओर ब्रह्म से माया के बन्धन काटने को कहते हैं, दूसरी ओर शक्ति के बिना शिव को शववत् मानते हैं, शक्ति की वंदना करते हैं। शंकराचार्य अद्वितीय ब्रह्म को एकमात्र सत्य सिद्ध करने के लिए भारतव्यापी संघर्ष करते हैं, साथ ही यह भी कहते हैं कि शक्ति के बिना शिव में स्पन्दन नहीं होता। ब्रह्म की वंदना के बदले वह उस महामाया की स्तुति करते हैं जिसे कोई सरस्वती कहता है, कोई पार्वती, कोई किसी अन्य नाम से पुकारता है; उसकी निःसीम महिमा दुरधिगम्य है, वह परब्रह्म की महिषी महामाया है जो विश्व को नचाती है। द्रविड़ सुत शंकराचार्य की सौन्दर्य-लहरी में ब्रह्म मातृसत्ताक परिवार के पिता के समान है जो घर की शोभा बढ़ाता है किन्तु वास्तविक सत्ता जहाँ माता के हाथ में है। बार-बार ब्रह्म को अद्वितीय सिद्ध करने

के बाद वह स्तुति करते हैं महामाया की :

गिरामाहुर्देवीं द्रुहिण गृहिणीमागम विदो

हरे पत्नी पद्मां हरसहचरी मद्रितनयाम् ।

तुरीया कापि त्वं दुरधिगम निःसीम महिमा

महामाया विश्वं भ्रमयसि परब्रह्म महिषि ।

महामाया का यह स्तव तुलसीदास में है, और भी उदात्त स्वर में निराला में । शंकराचार्य की परंपरा हिन्दी-काव्य में इस रूप में भी जीवित है ।

रवीन्द्रनाथ, कृत्तिवास

उन्नीसवीं सदी में बंगाल में जो जागरण हुआ, उसका गहरा प्रभाव सारे देश की संस्कृति पर दिखाई दिया । राजा राममोहन राय से जो नवीन विचारधारा शुरू होती है, वह एक ओर सामन्ती रूढ़ियों का विरोध करती है, दूसरी ओर सामन्ती अवशेषों के मुख्य सहायक ब्रिटिश साम्राज्यवाद से समझौता भी करती है । भारत में जितने सामाजिक-सांस्कृतिक आन्दोलन हुए हैं, उन्हें परखने की कसौटी यह है कि वे साम्राज्यवाद के विरुद्ध राजनीतिक संघर्ष चलाते हैं या नहीं । राजनीतिक संघर्ष न चलाने पर वे अनिवार्य रूप में भारतीय समाज-व्यवस्था में भी क्रान्तिकारी सुधार नहीं कर पाते । क्रान्तिकारी सुधारों का लक्ष्य होगा—जातिप्रथा का विनाश, हिंदू-मुस्लिम धार्मिक अंधविश्वासों का विध्वंस, नारी-स्वाधीनता की प्रतिष्ठा । ब्राह्मसमाज और निराला की विचारधारा में यह मौलिक अन्तर है कि ब्राह्मसमाज ब्रिटिश साम्राज्य की प्रगतिशील भूमिका में विश्वास करता था, किसानों पर जमींदारों का शासन बनाए रखने के पक्ष में था । राजनीतिक स्वाधीनता के प्रश्न को गौण मानकर पूर्व और पश्चिम को मिलाने की बातें अंग्रेजी राज और भारतीय जनता के मुख्य अन्तर्विरोध पर पर्दा डालती थी । निराला का 'चरखा' निबन्ध दूसरे महायुद्ध के बाद की परिस्थिति में ब्राह्मसमाज की ढुलमुल सुधारवादी चेतना और नये क्रान्तिकारी विचारों की टक्कर की सूचना देता है ।

ब्राह्मसमाज का प्रभाव उच्चवर्गों के जीवन पर पड़ा किन्तु वह वहाँ भी जाति-प्रथा को मिटा न सका; नारी को उसने पुरानी रूढ़ियों से किसी हद तक मुक्त किया; हिंदू-मुस्लिम समस्या हल करना उसके वश में न था । इस आन्दोलन की तुलना में स्वामी विवेकानन्द और उनके सहयोगियों ने बंगाल में और उसके बाहर व्यापक रूप से निम्न मध्य वर्ग को प्रभावित किया । अनेक क्रान्तिकारी नवयुवक,

जो सुधारवादी आन्दोलन से ऊब चुके थे, स्वामी विवेकानन्द के प्रभाव से नये रास्ते ढूँढने निकले। इसका कारण यह था कि उनके वेदान्त-प्रचार में साम्राज्यविरोधी स्वर बहुत साफ सुना जाता था। इसके अलावा उन्होंने वेदान्त की वह व्याख्या प्रस्तुत की थी जिसके आधार पर सामाजिक रूढ़ियों का विनाश सफलतापूर्वक किया जा सकता था। पराधीन देश में कोई द्विज नहीं, सब शूद्र है—उनकी इस धारणा ने बहुतों को प्रभावित किया, निराला को भी। किन्तु जिन रूढ़ियों की जड़ें आर्थिक और राजनीतिक जमीन में गहरी चली गई हैं, उन्हें विशुद्ध सांस्कृतिक आन्दोलन से खत्म नहीं किया जा सकता। निराला और स्वामी विवेकानन्द की विचारधाराओं में यह मौलिक अंतर था कि निराला राजनीतिक संघर्ष के पक्ष में थे, वह हर सामाजिक-सांस्कृतिक समस्या को राष्ट्रीय पुनर्गठन के राजनीतिक प्रश्न से जोड़ते थे। परिणाम यह कि निराला ने अपने लेखों में ब्रिटिश साम्राज्यवाद और उसके सहायक देशी सामन्तवाद पर सीधा आक्रमण किया; धार्मिक-सांस्कृतिक रूढ़ियों के विरुद्ध उनका संघर्ष स्वामी विवेकानन्द की विचारधारा की सीमाएँ पार कर गया।

निराला ने स्वामी दयानन्द और आर्यसमाज के आन्दोलन का समर्थन किया, एकाध जगह उसकी आन्तरिक कमजोरियों का उल्लेख भी किया। आर्यसमाज उत्तर भारत के कुछ क्षेत्रों में—अधिकतर शहरी मध्यवर्ग में—सुधारकार्य कर सका। राष्ट्रीय एकता कायम करने के लिए—समाज का देशव्यापी पुनर्गठन करने के लिए—जितने बड़े पैमाने पर कार्यवाही आवश्यक थी, वह उससे न हुई। अंग्रेजी राज और जमींदारों-राजाओं से सीधी टक्कर लिए बिना इस तरह की कार्यवाही संभव न थी। निराला रामकृष्ण मिशन के वेदान्त और दरिद्रों में उसके सेवा-कार्य से अधिक प्रभावित हुए।

बीसवी सदी के प्रथम तीन दशकों में रवीन्द्रनाथ के साहित्य ने अनेक भारतीय भाषाओं के लेखकों को प्रभावित किया। सन् '२० के आन्दोलन के बाद महात्मा गांधी संसार के सर्वश्रेष्ठ महापुरुष और रवीन्द्रनाथ संसार के सर्वश्रेष्ठ कवि के रूप में पूजे जाने लगे। रवीन्द्रनाथ ने बंगला भाषा को नया जीवन दिया, गद्य और पद्य की अनेक विधाओं का अभूतपूर्व विकास किया, वह पूर्व और पश्चिम का मेल चाहते थे किन्तु इसके लिए अपना सिर झुकाने को तैयार न थे। देश के भीतर और बाहर उन्होंने आत्मसम्मान की रक्षा के साथ राष्ट्रीय प्रतिष्ठा की भी रक्षा की। उनमें न केवल बंगाल की—चंडीदास, माईकेल मधुसूदन दत्त, ईश्वरचंद्र विद्यासागर की—परम्परा नये रूप में विकसित हुई, वरन् कालिदास, उपनिषदों और कवीर जैसे सन्तों की परंपरा ने भी नया जीवन पाया। अनेक जगह उनकी विचारधारा पूंजीवादी सुधारवादी आन्दोलनो की सीमाएँ पार कर जाती है। उनकी रूस से लिखी हुई चिट्ठी भारतीय समाज में व्यापक क्रांतिकारी परिवर्तन करने की उनकी उत्कट आकांक्षा का प्रमाण है।

रवीन्द्रनाथ के साहित्य की एक धारा— गद्य और पद्य दोनों में— बंगाल की

प्रकृति, नदी-नालों, धान के खेतों, गाँव और शहर के, स्त्री-पुरुषों के जीवन का चित्रण करती है। इसे यथार्थवादी धारा कह सकते हैं और इसमें प्रकृति सम्बन्धी सूक्ष्म भाव-बोध की बलाका जैसी रचनाओं से लेकर रवीन्द्रनाथ के व्यंग्य-लेखन तक को शामिल करना चाहिए। दूसरी धारा रूमानी है जो अतीत को अनैतिहासिक, अवैज्ञानिक रूप से रँग-चुनकर पेश करती है, प्रकृति और सामाजिक सम्बन्धों पर चांदनी की झीनी चादर डाल देती है, नारी-सौन्दर्य के मोहक सपने रचकर कविता को भावुकता के स्तर से ऊपर उठने नहीं देती। तीसरी धारा रहस्यवादी है जिसने अपनी कुछ नई रूढ़ियाँ रच ली थी, जिसने एक नये रीतिवाद का सृजन किया था, जिसका प्रभाव ही सबसे ज्यादा सामयिक भारतीय साहित्य पर पड़ा था।

निराला पर रवीन्द्रनाथ के रहस्यवाद का प्रभाव आंशिक रूप से सन् '३० तक रहता है। परिमल के दूसरे खंड की पहली कविता भर देते हो में जो 'देव' निरन्तर उनके अन्तर में आते हैं, वह रवीन्द्रनाथ के काव्य-देवता हैं। निराला ने देवियों की स्तुति अधिक की है, रवीन्द्रनाथ ने देवों की। दोनों में यह अन्तर है। परिमल काल में भी यह प्रभाव आंशिक है क्योंकि विरोधी प्रभाव—एक बार बस और नाच तू श्यामा का प्रभाव—भी है। क्रान्तिकारी 'बादलराग', 'अधिवास' का माया-ब्रह्म सम्बन्धी द्वंद्व अलग। निराला अपनी साहित्य-साधना के किसी भी चरण में रवीन्द्रनाथ के रहस्यवाद को पूरी तरह स्वीकार नहीं करते; प्रथम चरण के बाद यह अस्वीकृति और भी तीव्र हो गई है।

रहस्यवाद से अधिक निराला पर रवीन्द्रनाथ की रूमानी कविताओं का प्रभाव है। यह प्रभाव पहले चरण में अधिक है, दूसरे में बहुत कम, तीसरे में नगण्य। निराला ने कुछ कविताएँ रवीन्द्रनाथ की रचनाओं के आधार पर लिखी थी जिनकी आलोचना 'भावो की भिड़न्त' लेख में हुई थी। उस लेख का सुफल यह हुआ कि वह रवीन्द्रनाथ की पूरी कविताओं को आधार मानकर नया कुछ लिखने से विरत हुए। यह भी सही है कि सन् '२३-२४ की ही उनकी बहुत-सी रचनाएँ न केवल रवीन्द्रनाथ के प्रभाव से मुक्त हैं वरन् उस प्रभाव की विरोधी दिशा में चलती हैं।

निराला ने बहुत-सी शब्दावली जिसके लिए छायावाद बदनाम हुआ—और उसे बदनाम होना चाहिए था—रवीन्द्रनाथ से ली। 'पंतजी और पल्लव' में उन्होंने रवीन्द्रनाथ की जिन प्रतिध्वनियों का विवरण प्रस्तुत किया, वे उनके काव्य में भी हैं। किंतु रवीन्द्रनाथ की भाषा, उनका काव्य-कौशल, निराला को आंशिक रूप में ही, साहित्यिक जीवन के प्रथम चरण में, अधिक प्रभावित करता है। भाषा और काव्य-कौशल सिखाने वाले उनके काव्य-गुरु और भी हैं। निराला और रवीन्द्रनाथ की भाषा में बहुत बड़ा अन्तर समास-रचना को लेकर है। कालिदासीय समास-रचना-पद्धति निराला में है, रवीन्द्रनाथ में नहीं। इसके सिवा रवीन्द्रनाथ की भाषा अर्थ में सुबोध, निराला की उतनी ही दुर्बल है। निराला और रवीन्द्रनाथ के काव्य-कौशल में मौलिक अन्तर है। अर्थ-वक्रता, भाव-घनत्व, उदात्त ध्वनि-प्रवाह, चमत्कारी नाटकीय वैपम्य निराला-काव्य की विशेषताएँ हैं। अर्थ की

सरलता, भाव की तरलता, ध्वनि की कोमलता और माधुरी, लिरिक कविता की गेयता, स्वतःस्फूर्त भावराशि रवीन्द्रनाथ के काव्य की विशेषताएँ हैं। निराला उदात्त शृंगार, शक्तिपूजा, विकट जीवन-संघर्ष, अंधकार और मृत्यु के कवि हैं। रवीन्द्रनाथ का भावबोध भिन्न स्तरों पर उनके काव्य का विकास करता है। ऐसी स्थिति में निराला जहाँ रवीन्द्रनाथ का अनुकरण करते हैं, वहाँ उनकी अपनी विशेषताएँ दबी रहती हैं; जहाँ रवीन्द्रनाथ से कोई 'आइडिया' लेकर अपनी कविता में सजाते हैं, वहाँ वह अलंकरण के काम आता है, मूल संरचना में लक्षित नहीं होता।

निराला ने अप्रत्यक्ष रूप से प्रेरणा लेकर प्रतिस्पर्धा के भाव से जहाँ कविताएँ लिखी हैं, संभवतः वहाँ रवीन्द्रनाथ का प्रभाव सबसे हितकर है। उन्हें कथा ओ काहिनी की रचनाएँ बहुत पसंद थी, सूरदासेर प्रार्थना जैसी कविताओं के टक्कर की रचनाएँ वह हिन्दी में देखना चाहते थे। 'तुलसीदास' इसी स्पर्धा का परिणाम है। उसका भावबोध, उसका शिल्प कथा ओ काहिनी से भिन्न स्तर का है।

'सरोज-स्मृति' में जहाँ भोगावती के ऊपर उमड़ते हुए जल का वर्णन किया है, वहाँ उसे देह के बाँध से सीमित-मर्यादित होते हुए भी दिखाया है :

पर बाँधा देह के दिव्य बाँध,

छलकता दृगों से साध-साध।

यह भाव उन्होंने रवीन्द्रनाथ की 'विजयिनी' से लिया है :

अंगे अंगे यौवनेर तरंग उच्छल

लावण्येर मायामंत्रे स्थिर अचंचल।

शोक-प्रधान कविता में यह रूमानी कल्पना अलंकरण मात्र है। 'वनवेला' में जहाँ अप्सरा से उपमा दी है :

जैसे पार कर क्षार सागर

अप्सरा सुधर

सिक्त तन केश, शत लहरों पर

काँपती विश्व के चकित दृश्य के दर्शन शर—

वहाँ रवीन्द्रनाथ की 'उर्वशी' से भाव लिया है :

सर्वांग कादिवे तव निखिलेर नयन-आघाते

वारि विन्दु पाते।

'वनवेला' में बड़े पैमाने पर आत्म-संघर्ष का चित्रण है; उसमें यह रूमानी कल्पना पुनः अलंकरण मात्र है। रवीन्द्रनाथ के गीत नयन मुदिया सुनिगो, जामिना में भारत के श्वेत शतदल पर भारती खड़ी होती हैं :

भारतेर श्वेत-हृदि-शतदले

दाँड़ाये भारती तव पदतले।

ये पदतल विश्वदेव के हैं, भारती उनके नीचे खड़ी हैं। निराला ने मातृभूमि की मूर्ति अपने हृदय-शतदल पर खड़ी की :

मुझे देख तू सजल दृगों से

अपलक, उर के शतदल पर । (गीतिका, पृ. २०)

निराला के गीत बहू पद सुन्दर तब में रवीन्द्रनाथ का स्पष्ट अनुकरण है ।

अयि भुवन-मनोमोहिनी

अयि निर्मल सूर्य करो ज्वल धरणी

जनक-जननी-जननी !

निराला में इसका अनुकरण :

जननि, जनक-जननि-जननि

जन्मभूमि भाषे । (उप., पृ. ८१)

निराला कभी-कभी रवीन्द्रनाथ और कालिदास के शृंगार भाव को मिला देते हैं और उससे काव्य में संघर्ष या संन्यास की भावना का विरोध दिखाते हैं । 'तुलसीदास' में जिस संस्कृति पर वह अपने चरितनायक को पहले मुग्ध होते, फिर संघर्ष करते दिखाते हैं, वह इसी संयुक्त भावबोध के आधार पर चित्रित की गयी है । 'राम की शक्तिपूजा' में जहाँ राम पराजय के क्षण में सीता से प्रथम मिलन का मोहक स्वप्न देखते हैं, वहाँ निराला उसी भावबोध की जमीन पर चलते हैं जिसे उन्होंने रवीन्द्रनाथ में देखा है । किंतु जहाँ अमानिशा के अंधकार का चित्रण है, वहाँ उन्हें रवीन्द्रनाथ नहीं, विवेकानन्द याद आते हैं ।

मेघ मन्द्रकुलिश निस्वन, महारन, भूलोक-धूलोक-व्यापी ।

अंधकार उगरे आँधार, हुहुंकार श्वसिच्छे प्रलयवायु ।

निराला का अनुवाद :

अंधकार उद्गीरण करता

अन्धकार घनघोर अपार

महाप्रलय की वायु सुनाती

श्वासों में अगणित हुंकार । (अना., पृ. १०५)

निराला ने 'राम की शक्तिपूजा' में अपनी प्रतीक-योजना का ध्यान रखते हुए वायु को स्तब्ध कर दिया है । स्वामी विवेकानन्द के 'उगरे आँधार' से प्रेरणा लेकर 'उगलता गगन घन अंधकार' लिखा । यहाँ स्वामी विवेकानन्द का शब्दचित्र निराला को नये और समर्थ प्रयोग की प्रेरणा देता है ।

'राम की शक्तिपूजा' लिखते समय निराला का मन एक ओर पराजय, ग्लानि, विजयकामना के संघर्ष में उलझा हुआ था, समुद्रतट पर अंधकार में वानर सेना के बीच विपर्यस्त लटों वाले राम को देख रहा था, दूसरी ओर अब तक जो पढ़ा-गुना था, उसे समेटकर—उसका सार-तत्त्व लेकर—काव्य-चित्रों को सजा रहा था । उन्हें शेक्सपियर की एक सॉनेट बहुत प्रिय थी—*Mine eye hath play'd the painter* इत्यादि । इसमें भावगरिमा उतनी नहीं जितनी कल्पना की गिरहवाजी है । 'काव्यसाहित्य' ('माधुरी', नवम्बर '३०) लेख में उन्होंने इस सॉनेट को प्रशंसा के साथ उद्धृत किया था । कवि की आँखें चित्रकार हैं; उन्होंने प्रियतमा की तस्वीर

खींचकर कवि के हृदय में टाँग दी है। “अब देखो कि आँखों ने आँखों को कैसा बदला दिया। मेरी आँखों ने तुम्हारी तसवीर खींच ली और तुम्हारी आँखें मेरे लिए हृदय की खिड़कियाँ हैं।” (निराला का अनुवाद)

इसके बाद निराला ने तुलसीदास की चौपाई उद्धृत की—लोचन मग रामहिं उर आनीं। दीन्हें पलक-फपाट सयानी। इस पर टिप्पणी लिखी कि इसमें “स्नेह का प्रकाश तो है, पर इतना बड़ा सौन्दर्य अवश्य नहीं।” हिन्दी कवियों से दो और उद्धरण देने के बाद लिखा, “हिन्दी में कहीं मैंने शेक्सपियर की-सी उक्ति पढ़ी है, मुझे स्मरण नहीं। प्रिया और प्रियतम के स्नेह का आदान-प्रदान इस तरह की उक्तियों से बढ़ा दिया जाता है, इसलिए सांसारिक दृष्टि से इस कला को बहुत बड़ा महत्त्व प्राप्त है।” शेक्सपियर का मन एक ओर ट्रैजेडी के उदात्त भाव-दृश्य देखता था, दूसरी ओर कल्पना की गिरह लगाना भी उसका प्रिय व्यापार था। सँनिट-रचनाओं में जगह-जगह ट्रैजेडी के उदात्त भाव-दृश्य हैं, ट्रैजेडी-रचनाओं में जगह-जगह कल्पना की गिरहवाजी है। निराला के मन का साँचा भी कुछ वैसा ही था। तुलसीदास की भाव-गम्भीर पंक्ति से शेक्सपियर की कल्पना-क्रीड़ा-सँनिट ज्यादा अच्छी लगी। अब जब तक उसे कहीं कविता में खपा न लें, उन्हें चैन नहीं। यह कार्य उन्होंने ‘राम की शक्तिपूजा’ के लिए रख छोड़ा था और उसे अद्भुत रूप से सम्पन्न किया। राम दुर्गा के बारे में सोच रहे हैं। वह समग्र नभ को आच्छादित किये हुए थी। उनमें राम के ज्योतिर्मय अस्त्र बुझ-बुझकर लीन हो रहे थे। यह दृश्य देखकर राम का मन शंका से विकल हो उठा।

लख शंकाकुल हो गए अतुल-बल शेष शयन,—

खिंच गये दृगों में सीता के राममय नयन;

फिर सुना—हँस रहा अट्टहास रावण खलखल,

भावित नयनों से गिरे सजल दो मुक्तादल ।

निराला ने शेक्सपियर के सँनिट का सारतत्त्व खींचकर एक पंक्ति लिखी—खिंच गए दृगों में सीता के राममय नयन। पहले राम की छवि सीता की आँखों में, फिर वे छवि-युक्त नयन राम की आँखों में। “मेरी आँखों ने तुम्हारी तसवीर खींच ली, और तुम्हारी आँखें मेरे लिए हृदय की खिड़कियाँ हैं। कितना कमाल है!”

निराला ने भी कमाल किया है। अन्य सदर्म में जो पंक्ति कल्पना-क्रीड़ा का उदाहरण बन जाती, वह राम के करुण-गंभीर प्रसंग में बड़े शक्तिशाली ढंग से ट्रैजेडी के भाव को ऊपर उठाती है। निराला उस पंक्ति को वहाँ लाये हैं जहाँ शंका से व्यथित मन कुछ भी करने में असमर्थ हो गया है। आकाश घेरे हुए भीमामूर्ति की जगह उससे ठीक उल्टी काठ की मूर्ति—कोमलता और शृंगार भाव से पूर्ण—सीता की मूर्ति दिखाई देती है। उसके बाद ही तुरंत तीव्र विरोधी भाव जगाती हुई रावण की विकट हँसी सुनाई देती है, जिन आँखों में सीता के राममय नयन खिंचे थे, उनसे दो आँसू टपक पड़ते हैं। यह भाव-परिवर्तन इतनी तेजी से होता है कि करुण और भयानक चित्रों के बीच शृंगार की एक कड़ी उन्हीं दोनों चित्रों को अपने

वैपम्य से निखारती है; उसमें कल्पना की जो गिरह लगाई गई है, उस पर ठहरकर सोचने-विचारने का समय पाठक को मिलता ही नहीं है। साथ ही उस पंक्ति में भाव-व्यंजना ऐसी सहज मालूम होती है कि चमत्कार पर विस्मित होने की जगह मन शृंगार और करुणा के भावों में डूब जाता है। निराला की कला जितना उस एक पंक्ति को रचने में है, उतना ही विपम नाटकीय सदृश में उसे जड़ने में है।

निराला की कला की गरिमा समझने के लिए 'राम की शक्तिपूजा' के साथ कृत्तिवास की रामायण के लंकाकाण्ड को पढ़ना चाहिए। कृत्तिवास में उस अंधकार-मय प्राकृतिक परिवेश का अभाव है जो 'राम की शक्तिपूजा' का अत्यन्त प्रभाव-शाली अंश है। कृत्तिवास के राम रोते बहुत हैं, रोते-रोते धूल में लोटने लगते हैं। यही नहीं, उनके साथ लक्ष्मण रोते हैं, 'वीर हनुमान' भी रोते हैं। निराला ने चमका लक्ष्मण तेज प्रचंड द्वारा जो विरोधी भाव का चित्र खींचा है, हनुमान को राम की करुणा के विपरीत अजेय वीरभाव का प्रतीक बना दिया है, वह कृत्तिवास की कला की परिधि से बाहर है। फिर सुग्रीव, अगद, नल, नील, जाम्बवान भी रोना शुरू करते हैं। देवता स्वर्ग में दुखी हो जाते हैं—सौभाग्य से रोते नहीं हैं—इन्द्र ब्रह्मा से कहते हैं, राम का दुख और देखा नहीं जाता। तब ब्रह्मा ने कहा—एक ही उपाय है, राम देवी-पूजा करें। निराला ने और किसी को हलाकर राम को सारी व्यथा का केन्द्र बना दिया है। जाम्बवान धीरोदात्त सेनापति की भूमिका में राम को देवी पूजने की सलाह देते हैं। निराला ने चित्र की पार्श्वभूमि से स्वर्ग, इन्द्र, ब्रह्मा आदि को दूर रखा है। दुर्गा और शिव जिस आकाश में निवास करते हैं, वह उसी आकाश का उच्चतम प्रसार है जो राम के चारों ओर अधिकार उगलता है। जाम्बवान ने देवीपूजा के लिए कहा लेकिन यह परम्परागत देवी-पूजा नहीं है—शक्ति की करो मौलिक कल्पना, यह निर्देश है। कृत्तिवास में पौराणिक धर्म के प्रति आस्था है; निराला पौराणिक गाथा को प्रतीक-योजना से रूपक बना देते हैं।

कृत्तिवास में राम का वह सारा अन्तर्द्वन्द्व गायब है जो 'राम की शक्तिपूजा' का प्राण है।

सवेरा हुआ और राम ने चंडीपाठ शुरू किया। अंधकार की वह भूमिका—रावण और दुर्गा से उसका सम्बन्ध, आकाश और समुद्र की सक्रियता—यह सब कृत्तिवास में नहीं है। फिर सब लोगो ने प्रेमानन्द में मग्न होकर गाना और नाचना शुरू किया। इस तरह का कीर्तन चैतन्य महाप्रभु के प्रदेश की धार्मिक-सांस्कृतिक कार्यवाही का अभिन्न अंग है, निराला के स्वभाव के वह नितान्त प्रतिकूल था। निराला के राम नाचने-गाने के बदले योग द्वारा मन को सहस्रार तक चढ़ा ले जाते हैं। उन्होंने देवी-पूजा की, प्रकृति की, भारतभूमि की वंदना की; जो साधना-आराधना गेप रही, वह-योग द्वारा पूरी की। कृत्तिवास और निराला की देवी-पूजा-विधियों में आकाश-पाताल का अन्तर है।

कृत्तिवास के राम ने पूजा समाप्त की किंतु देवी प्रकट न हुई। तब वह रोने लगे। विभीषण ने सुझाव दिया कि एक सौ आठ कमलों से देवी की पूजा करो, तब

वह दर्शन देंगी। इस तरह कृत्तिवास ने देवी-पूजा को दो हिस्सों में बाँट दिया है। निराला ने पूजाक्रम अखण्ड रखकर कथा में भावसूत्रों की बहुत घनी बुनावट की है। कृत्तिवास के राम ने विभीषण से पूछा, देव-दुर्लभ नील कमल कहाँ मिलेंगे? हनुमान ने कहा, आप चिन्ता न करें, कहीं भी नील पद्म यदि होगेतो मैं ले आऊँगा। विभीषण ने कहा कि देवी दह में नील कमल हैं; लाने में समय लगेगा। हनुमान को भेजकर राम ने फिर देवी-वन्दना आरम्भ की। दुर्गा प्रसन्न हुई किन्तु नील पद्मों की आशा में अदृश्य बनी रहीं। कृत्तिवास ने नील पद्मों के प्रति दुर्गा का मोह दिखाकर रावण का पक्षपात करने वाली उनकी राम-विरोधी नीति पर पर्दा डाल दिया है। निराला की कविता में दुर्गा का राम-विरोध नियति के समान कठोर और दुर्लघ्य है।

दुर्गा जब प्रकट न हुई तब राम फिर रुदन कार्य में संलग्न हुए। उस क्षण वीर हनुमान एक सौ आठ कमल लिए हुए वापस आए। गिनकर राम को कमल सँभलवा दिए। राम ने फिर देवी-पूजा की, जब अंतिम कमल दुर्गा उठा ले गई तो राम ने हनुमान से कहा, यह क्या हुआ? एक सौ आठ कमल चाहिए थे; एक कमल नहीं है। अब दूसरी बार जाओ; एक कमल और लेकर आओ। हनुमान ने कहा, मैं एक सौ आठ ही लाया था; देवी दह में और कमल नहीं है, देवी ने छल किया है और कमल उठा ले गई हैं। राम सुनकर विस्मित हुए, आँखें छलछला आईं और अश्रुजल बहने लगा। राम ने रोते हुए देवी की स्तुति की; कहा कि बहुत दुख सहा, और दुख न दो, नील पद्म दिखाकर पूजा सफल करो। फिर भी देवी ने राम को दर्शन न दिए। गालों से बहता हुआ अश्रुजल छाती पर गिरने लगा। तब लक्ष्मण रोने लगे, वीर हनुमान रोने लगे, सुग्रीव, सुषेण, विभीषण और जाम्बवान रोने लगे। राम ने कहा—सुग्रीव, तुम अपनी सेना लेकर वापस जाओ; मैं विभीषण को अयोध्या का राज्य देकर सत्य का पालन करूँगा और स्वयं समुद्र में डूबकर प्राण दे दूँगा—झाँप दिव जले आमि समुद्र-भितरे। यह कहकर राम फिर रोने लगे। तब हनुमान ने समझाया—आप क्यों कातर होते हैं, मैं रावण को मारकर सीता का उद्धार करूँगा। औरों ने भी समझाया, किन्तु राम ने किसी की न सुनी; वह रोते ही रहे। सिर पर कराघात किया, गहरी साँस छोड़ी; फिर मन में विचार आया, सब लोग मुझे नील-कमलाक्ष कहते हैं, मेरे दोनों नेत्र फुल्लनीलोत्पल हैं। एक चक्षु मैं देवी को अर्पित करूँगा। लक्ष्मण से बोले—क्या करें, दुर्गा की कृपा न हुई, जीवन विफल हुआ, मुझे सब लोग कमललोचन कहते हैं; संकल्प पूरा करने के लिए एक चक्षु दे दूँगा। उन्होंने तर्क से एक तीर निकाला, नेत्र निकालने को उद्यत हुए, फिर रोते हुए देवी की स्तुति करने लगे। राम का रोदन देखकर देवी को दुख हुआ। जब राम चक्षु निकालने को उद्यत हुए, तब देवी ने उनका हाथ पकड़ लिया।

निराला की कविता में भाव-सम्बन्धी जितना तनाव है, वह सब कृत्तिवास में भावुकता का विशद फँलाव है। राम के बार-बार रोने-गिड़गिड़ाने से चरित्र का वीरोदात्त गुण नष्ट हो गया है। और लोग भी साथ रोते हैं तो भावुकता की अतिशयता कष्टदायक हो जाती है।

कृत्तिवास में राम को सभी लोग कमललोचन कहते हैं—निराला ने उस संकट क्षण में माँ का स्मरण कराया है : कहती थीं माता मुझे सदा राजीवनयन ! इस एक पंक्ति में माता के प्रति राम का अमित स्नेह, उस स्नेह के स्मरण में मन की घोर निराशा, उस निराशा में संकल्प की अपार दृढ़ता—यह सब एक साथ व्यक्त हुआ है ।

कहकर देखा तूणीर ब्रह्मशर रहा झलक,
ले लिया हस्त, लक-लक करता वह महाफलक ।

यह सब निराला का अपना चमत्कार है ।

कृत्तिवासीय रामायण में राम और काली का संवाद चलता है जिससे नेत्र निकालने के प्रयत्न का सारा भावोत्कर्ष खत्म हो जाता है । राम ने उलाहना दिया कि उन्हें ऐसा व्यवहार न करना चाहिए था, फिर रावण-संहार की अनुमति माँगी । दुर्गा ने राम की महिमा का वर्णन किया और आश्वासन दिया, मैंने रावण को छोड़ा, तुम उसका नाश करो । यह कहकर वह अन्तर्धान हो गई । तत्पश्चात् प्रेमानन्द में मग्न होकर सब लोग नाचने लगे ।

निराला की कविता में राम अपनी साधना से दुर्गा को अपने वश में करते हैं । रावण पर विजय पाने के लिए दुर्गा की अनुमति नहीं माँगते; उन्हें रावण का साथ छोड़कर अपनी ओर आने को बाध्य करते हैं । कृत्तिवास में दुर्गा अन्तर्धान होती हैं; निराला उन्हें राम के वदन में लीन कर देते हैं । परिणति की यह भिन्नता महत्त्वपूर्ण है । दोनों कवियों में शक्ति-साधना के रूप अलग हैं, शक्ति-साधना के उद्देश्य अलग हैं । शक्ति की उपयोगिता—निराला के लिए—उसे आत्मस्थ करने में है, अपने से अलग रखते हुए उसकी वंदना करने में नहीं है ।

कृत्तिवास के राम वाल्मीकि के राम नहीं हैं, निराला के राम भी वाल्मीकि के राम नहीं हैं, तुलसीदास के और भी नहीं । भवभूति और वाल्मीकि के राम भी रोते हैं किन्तु उनमें करुणा की बड़ी गहराई है । निराला ने राम को और भी कम रोते दिखाया है, मूर्च्छित होने और ज़मीन पर लोटने की नीवत नहीं आती । उनके अश्रुजल का उपयोग बड़ी मितव्ययिता से किया है । राम के आँसू असाधारण हैं; उन्हें देखकर शक्ति के अक्षय स्रोत चंचल हो उठते हैं ।

‘ये अश्रु राम के’ आते ही मन में विचार,

उद्वेल हो उठा शक्ति खेल सागर अपार ।

शक्ति सागर का यह उद्वेलन इसीलिए संभव है कि निराला की आँखों में आँसू आसानी से नहीं आते । ऐसा भाव-संयम, उनके मंग होने पर करुणा की ऐसी अपूर्व अभिव्यक्ति केवल शेक्सपियर में है ।

‘राम की शक्तिपूजा’ और कृत्तिवासीय रामायण में मौलिक अन्तर महावीर की भूमिका को लेकर है । कृत्तिवास में महावीर देवी से स्पर्धा करनेवाले वीर नहीं । निराला के महावीर तुलसीदास के महावीर हैं जहाँ वह शिव और काली को त्रस्त करते हुए महाकाश में पहुँच जाते हैं । अंजना कहती हैं, जब तुमने सूर्य को

निगल लिया था, तब बालक थे; अब शिव के निर्मल वासं—आंकांश—को ग्रसनै चले हो। हनुमान का यह रूप तुलसी-चित्रित हनुमान के अनुरूप है। अर्चना राम की मूर्तिमान अक्षय शरीर—इस एक पंक्ति में तुलसीदास से प्राप्त निराला के समस्त संस्कार एक साथ झंकृत हो उठे हैं। राम से अधिक राम के दास का महत्त्व पहचानना निराला ने तुलसीदास से ही सीखा था।

सूर, तुलसी

निराला ने बंगाल के वैष्णव कवियों को पढ़ा था, उनके कुछ पदों का अनुवाद किया था, उन पर लेख लिखे थे। रीतिवादी कवियों के नायिका-भेद से इनका शृंगार-भाव उन्हें ज्यादा अच्छा लगता था, कारण यह कि रूपचित्रण के साथ उसमें भाव-विह्वलता भी थी। निराला ने सूरदास को पढ़ा था, 'पंतजी और पल्लव' में उनके विराट् चित्रों की प्रशंसा की थी किन्तु कवि रूप में वह राधाश्याम के प्रेमभाव और शृंगार-वर्णन से ही अधिक प्रभावित थे। निराला की कुछ रचनाओं में बंगाल के वैष्णव कवियों और सूरदास के प्रभाव घुल-मिलकर एक हो गए हैं।

तुम हो राधा के मनमोहन,

मैं उन अधरों की वेणु ।...

तुम मदन पंच शर हस्त

और मैं हूँ मुग्धा अनजान...

तुम नाद वेद ओकार सार,

मैं कविशृंगार शिरोमणि । (परिमल, पृ. ७७-७८)

ज्ञान और शृंगार की यह समन्वय-क्रिया निराला ने सूरदास तथा वैष्णव कवियों से सीखी थी।

'यमुना के प्रति' रचना में सूरदास का प्रभाव और भी स्पष्ट है। कविता का साँचा छायावादी है—पुरातन काल का स्वप्न देखने का ढंग, शब्द-चयन, अभिव्यजना शैली आदि—उसमें-जगह-जगह निराला ने रंग भरे हैं सूरदास के चित्रों के। नटनागर श्याम, वंशीवट, पनघट, रासलीला के दृश्य—सारे मूर्तिविधान पर सूरकाव्य की छाप है।

कहाँ सूर के रूप-वाग के

दाड़िम, कुद, विकच अरविन्द,

कदली, चम्पक, श्रीफल, मृगशिशु,

खंजन, शुक, पिक, हंस, मिलिन्द ! (उप., पृ. ५५)

यहाँ सूरदास के पदों का सीधा स्मरण है। वह मुकुलित लावण्य लुप्त मधु—इस तरह की पद-रचना पर सूरदास से अधिक बंगाल के वैष्णव कवियों का प्रभाव है। जहाँ-तहाँ उन्हें बिहारी की भी उक्ति-चातुरी, चित्रण-कौशल पसंद है यद्यपि निबन्धों में बिहारी के प्रति विरोध-प्रदर्शन ही अधिक है।

एक रूप में कहाँ आज वह

हरि मृग का निर्वैर बिहार,

काले नागों से मयूर का

बन्धु-भाव, सुख सहज अपार। (उप., पृ. ५५)

नाग और मयूर का बंधुभाव उन्हें बहुत पसंद आया। अन्य कविता में भी उसका उल्लेख किया किन्तु कुछ फर्क करते हुए। 'यमुना के प्रति' में नाग-मयूर मिलन सुखजन्य क्रिया है, 'मित्र के प्रति' में वह दुःखजन्य है जैसा कि उसे होना चाहिए :

गये सूख भरे ताल,

हुए रुख हरे शाल,

हाय रे, मयूर व्याल ।

पूँछ से जुड़े। (अनामिका, पृ. ११)

निराला ने सूरदास जैसे भक्त कवियों को ही नहीं, बिहारी जैसे रीतिवादी कवियों को भी पढ़ा था। पद्याकर के कवित्त उन्हें विशेष प्रिय थे। सुंदर सुरंग नैन सोभित अनंग रंग, अंग अंग फैलत तरंग परिमल के—इस तरह की ध्वनि-तरंगों निराला की चित्तवृत्ति के अनुकूल थी और उनकी प्रतिध्वनि जहाँ-तहाँ परिमल में सुनी जा सकती है। उन्होंने ब्रजभाषा में जब-तब कुछ पद लिखे थे, 'मतवाला' काल में अनेक कवित्त भी रचे थे। किन्तु ब्रजभाषा से अधिक उनके मन पर छाप थी 'रामचरितमानस' की भाषा की।

निराला ने अपने साहित्यिक जीवन के आरंभ से तुलसीदास के ज्ञान-पक्ष का समर्थन आरंभ किया था। अपने भाषणों और लेखों में उन्होंने तुलसीदास की मान्यताओं का विवेचन किया। निराला और तुलसीदास के व्यक्तित्व और कृतित्व में जो भेद और वैपम्य है, वह काफी स्पष्ट है। सिद्धकवि तुलसीदास की पवित्र मूर्ति के सामने निराला श्मशानवासी अघोरी जैसे लगते हैं, फिर भी दोनों में कहीं आन्तरिक साम्य है, तभी निराला सहजभाव से तुलसीदास के आकर्षण से निरन्तर बँधे रहे। 'राम की शक्तिपूजा' को छोड़कर उन्होंने उदात्त स्तर पर जिस कविता को रचने में अपनी पूरी ताकत लगा दी, वह 'तुलसीदास' है। आप विचार करें, बँगला या अंग्रेजी में कवियों पर लिखी हुई कितनी ऐसी रचनाएँ हैं जिनकी तुलना निराला के 'तुलसीदास' से की जा सकती है।

तुलसीदास ने सीता को राम के साथ जोड़कर माया की सकारात्मक भूमिका स्वीकार की। ब्रह्म व्यक्त है, अव्यक्त भी, अग्नि काष्ठ के बाहर है, भीतर भी, यह संसार जड़-चेतन गुण-दोषमय है, यह द्वंद्व पद्धति निराला के चिन्तन की विशेषता है और अपने विवेचन में उन्होंने तुलसीदास के इस दार्शनिक दृष्टिकोण की सही

व्याख्या की। तुलसीदास के हृदय में देश, भाषा, दीन-पीड़ित जनता के लिए अगाध स्नेह था; निराला ने अपनी कविता में उन्हें दीनजनों की चिन्ता करते हुए उचित दिखाया। अति विनम्र तुलसीदास—सारे संसार को सियाराममय जानकर प्रणाम करनेवाले तुलसीदास—के मन में आत्म-सम्मान की प्रबल भावना थी और विरोधियों पर जब उन्होंने प्रत्याक्रमण किया, तब बड़े सशक्त ढंग से। वह अत्यन्त दृढ़ आस्था के कवि थे, फिर भी दुःख सहते-सहते क्षुब्ध होकर उन्होंने इष्टदेव से कह ही दिया—कियो न कछू करिवो न कछू कहिवो न कछू मरिवोई रह्यो है। अन्तर्ज्वाला क्या होती है, वह अच्छी तरह जानते थे। उन्होंने राम, लक्ष्मण और सीता को स्वप्न में देखा; अन्तर्ज्वाला का दाह प्रत्यक्ष अनुभव किया। चिन्ता ज्वाला शरीर बन, दावा लगि लगि जाय—यह अनुभव न कबीर के पास था, न सूरदास, चंडीदास और विद्यापति के पास। 'रामचरितमानस' में तुलसीदास की कठुणा बहिर्मुखी होकर कौसल्या, भरत आदि की ओर प्रवाहित है; 'विनयपत्रिका' में वह कठुणा अन्तर्मुखी होकर तुलसीदास की ओर प्रबल वेग से प्रवाहित है। तुलसीदास के लिए भी कहा जा सकता है: उनकी दृष्टि जितनी वस्तुगत थी, उतनी ही आत्मगत।

तुलसीदास अपने काव्य-सौन्दर्य के प्रति सचेत, बड़े सजग कलाकार थे। उन्होंने इस सौन्दर्य की प्रशंसा में जो कुछ कहा है, उससे अधिक दूसरा कोई कह नहीं सकता। उनके काव्य में चरित्र-चित्रण से लेकर संवाद-लेखन तक नाट्यकला की अनोखी भंगिमाएँ हैं। वह तत्सम-प्रधान, समास-रचनायुक्त, उदात्त ध्वनि वाली पदावली रचते हैं, वह अत्यन्त कोमल, तद्भव और भेदस शब्दावली, लोकसंगीत के अनुकूल पदावली भी रचते हैं। भाव के साथ ध्वनि की तरंगें उठाने-गिराने में वह अद्वितीय हैं।

उदित उदय गिरि मंच पर, रघुवर वाल पतंग ।

विकसे सन्त सरोज सब, हरखे लोचन भृंग ।

द-ग-ज-व का वर्ण-चमत्कार, मंच-पतंग-संत-भृंग में उठान का भाव, उदयगिरि पर वाल पतंग के अभ्युदय का मूर्तिविधान, सन्त-सरोज के विकसने, लोचन-भृंगों के हरखने में रूपक की सर्वांग-परिणति—निराला ने तुलसीदास की इस कला से बहुत कुछ सीखा है। शब्दों की मितव्ययिता के साथ एक से अधिक अर्थों का निर्वाह करते हुए रूपक-रचना में तुलसीदास कवि-गुरु हैं। निराला ने रूपक रचने की कला तुलसीदास से सीखी है।

तुलसीदास सुपठित मेधावी कवि थे। नानापुराण निगमागम के अलावा स्वचिदन्वितोपि—बहुत जगह से भाव, शब्द लेकर उन्होंने अपने काव्य को समृद्ध किया है। उनमें भाव-विह्वलता है, साथ ही विवेकशील व्यक्ति की निस्संग दृष्टि। उनकी मेधा कविता का साँचा तैयार करती है; भावविह्वलता के क्षणों में वह इस साँचे को भूलते नहीं। उन्हें कथा-रस के अलावा वाद-विवाद और ज्ञानचर्चा में आनंद आता है। बालकाण्ड का प्रारंभिक अंश और उत्तरकाण्ड का अधिकांश उनके कथा-रस-मुक्त, विचारक-विवेचक-दार्शनिक मन की आन्तरिक वृत्ति का

प्रमाण है। तुलसीदास को सर्वत्र समान कलात्मक सफलता नहीं मिली, 'रामचरित-मानस' में भी स्तर-वैपम्य है। किंतु वह अत्यंत प्रयोगशील-कवि हैं; वाक्य-रचना, शब्दचयन, छंद-निर्वाह, काव्य-विधा—सर्वत्र वह भिन्न रचनाओं में अपने कलाप्रिय, नित्य-नव-सौन्दर्यान्वेषी मन का परिचय देते हैं। ये सारी विशेषताएँ भक्तकवि तुलसीदास के व्यक्तित्व और कृतित्व से आधुनिक हिन्दी कवि निराला के व्यक्तित्व और कृतित्व को जोड़ती हैं।

नील सरोरुह स्याम, तरुन-अरुन वारिज नयन।

तरुन, अरुन—ध्वनि की मनोहर आवृत्ति। तुलसीदास को अच्छी लगी। गीतावली में उन्होंने पद रचा :

विहरत अवध-वीथिन राम।

संग अनुज अनेक सिसु नव-नील-नीरद-स्याम।

तरुन-अरुन सरोज-पद वनी कनकमय पदत्रान।

(तुलसी ग्रंथावली, दूसरा खंड, पृ. २४४)

नील सरोरुह स्याम, नील-नीरद-स्याम; तरुन-अरुन वारिज नयन, तरुन-अरुन सरोज-पद। अवश्य ही 'गीतावली' का पद रचते समय तुलसीदास के मन में 'रामचरितमानस' का सोरठा गूँज रहा था। (आप समझते हो कि 'गीतावली' पहले लिखी गई थी, तो उनकी गूँज 'रामचरितमानस' में सुन लीजिए।)

निराला को यह तरुन-अरुन का जोड़ा बहुत ही प्रिय था। वह उसे कितनी कविताओं में, कितने नये संदर्भों में कितनी बार दोहरा रहे हैं, इसकी सुध उन्हें न थी।

तुम भी निज तरुण-तरंग खोल

नव-अरुण-संग हो लो। (परिमल, पृ. ३६)

साथ-साथ प्रिय तरुण अरुण के

अंधकार में छिपी अजान ! (उप., पृ. ४८)

कितनी ही तरुण-अरुण किरणें। (उप., पृ. ६४)

तरुण-अरुण जीवन-प्रभात विज्ञान। (उप., पृ. ८३)

अरुण पंख तरुण किरण

खड़ी खोल रही द्वार। (उप., पृ. १०७)

अलस, पंकज-दृग अरुण-मुख

तरुण-अनुरागी। (गीतिका, पृ. २)

तनये, लीकर दृक्पात तरुण

जनक से जन्म की विदा अरुण ! (अनामिका, पृ. ११७)

श्याम-अरुण-सित-तरुण-नयन की। (अर्चना, पृ. २४)

काँपे तन तरुणी-तरुणों के,

प्रातः खुले अधर अरुणों के। (सान्ध्य काकली, पृ. ६१)

'तुलसीदास' में अरुण के साथ तरुण की जगह तरुणा है :

लेखती ऊपाखण, मौन, राग;
 सोते पति से वह रही जाग;
 प्रेम के फाग में आग त्याग की तरुणा । (पृ. ३२)

अणिमा में तरुणा के साथ अरुणा है :

प्रभु तुम्हारी शक्ति अरुणा...

हो तुम्हारी किरण तरुणा । (पृ. १४)

तरुणा आग हिन्दी के लिए अस्वाभाविक प्रयोग है किंतु अरुण के साथ तरुण न जमे तो तरुणा सही । अरुणा शक्ति का प्रयोग दर्शन-सम्मत है किंतु तरुणा किरण अस्वाभाविक है । तुलसीदास में तरुण अरुण के सान्निध्य के कारण—और अपने सहज अनुप्रास-प्रेम के कारण भी—निराला अरुणा शक्ति के वजन पर तरुणा किरण लिखते हैं । अरुण से अरुणिमा बनाकर तरुण के साथ बड़ा सुन्दर प्रयोग किया है एक गीत में—

तरु-उर की अरुणिमा तरुणतर । (गीतिका, पृ. ४६)

अरुणिमा को अरुणाई-रूप में और भी मधुर बनाकर उसका प्रयोग तरुण के साथ अन्य गीत में है—

फूटी तरुण अरुणाई,

कि छुट गई और सगाई । (आराधना, पृ. ६४)

तुलसीदास की प्रसिद्ध पंक्ति है : खसी माल मूरति मुसकानी । जो मूर्ति मुसकराती है वह पार्वती की है । निराला अपनी कल्पना में महावीर की मूर्ति को मुसकराते देखते हैं । 'भक्त और भगवान्' में भक्त ने कमल के फूलों से महावीर को सजाया । स्वप्न में उसने देखा, "महावीरजी की वही भक्ति मूर्ति सामने मुसकराती हुई खड़ी है ।" (चतुरी चमार, पृ. ७४) विल्लेमुर महावीर से कहने गए कि उनकी वकरियों की रखवाली करते रहें; "तुलसीदासजी या सीताजी की जैसी अन्तर्दृष्टि न थी; होती तो देखते, मूर्ति मुसकराई ।" (विल्लेसुर वकरिहा, पृ. ४१) इस दोनों उल्लेखों में जो मूर्ति मुसकराती है, वह देवी की नहीं, महावीर की है । एक गीत में निराला ने माला की जगह फूलों के खसने की बात लिखी है, मूर्ति प्रच्छन्न है ।

समझो से हिले विटप हँसकर,

चढ़े मञ्जु खिले सुमन खसकर । (गीतिका, पृ. ६६)

मूर्ति कुछ समझकर हँसे और माला खसे, इसके बदले विटप हँसते हैं, सुमन खसते हैं । किंतु 'चढ़े' की सार्थकता क्या है ? जो सुमन खसे, वे चढ़ाए गए हैं । इसलिए मूर्ति प्रच्छन्न है, मानना होगा : शृंगार भाव के गीत में माला की जगह साड़ी खसी :

खिची खसी साड़ी की मुख छवि । (गीतगुंज, पृ. ३८)

तुलसीदास का एक प्रिय शब्द है—मग । लोचन मग रामहि उर आनी; धरि धीर दिए मग में पग दूँ । निराला भी, आधुनिक हिंदी कविता में परित्यक्त, इस शब्द का प्रयोग बार-बार करते हैं :

शत-शत वर्षों का मग

हुआ पार देश का, न

हुए प्राण सार्थक जग । (गीतिका, पृ. ७६)

मग में पिक-कुहरित डाल-डाल । (तुलसीदास, पृ. ४०)

अहंकार के बांध बंधा मग (अर्चना, पृ. ७)

साधो मग डगमग पग । (उप., पृ. १४)

मग जैसे ठेठ हिन्दी शब्दों के साथ तुलसीदास कठिन तत्सम शब्दों का प्रयोग ही नहीं करते वरन् सामने संयुक्ताक्षर आने पर पूर्ववर्ती शब्द के अंतिम ह्रस्व वर्ण को दो मात्राओं का समय भी देते हैं। जयति जय बालकपि-केली-कौतुक-उदित-चंड-कर-मंडल-ग्रासकर्ता । (तुलसी ग्रंथावली, दूसरा खंड, पृ. ३६०) पंक्ति की गति दुरस्त होती है जब आप पढ़ें मंडलग्-ग्रासकर्ता । जयति पर-जंत्र मंत्राभिचार (ग्) प्रसन, कारमनि कूट कृत्यादि हन्ता । (उप., पृ. ३६१) शाकिनी, डाकिनी पूतनाप्रेत बैताल भूत (प्) प्रमथ-जूत-जंता । (उप.) हिंदी की उच्चारण पद्धति का उल्लंघन इसी तरह निराला ने किया है। व्याकरण के सम्बन्ध में तुलसीदास ने कैसी स्वच्छन्दता बरती है, विशेषकर 'रामचरितमानस' में, उसका विस्तृत विवेचन होना चाहिए। यहाँ इतना ही कहना काफी है कि 'रामचरितमानस' में तुलसीदास ने, गीतिका, तुलसीदास और राम की शक्तिपूजा में निराला ने भाषा गढ़ी है और इस गढ़न्त में कुछ विगेषताएँ सामान्य हैं।

शब्दध्वनि-प्रेम तुलसीदास और निराला में सामान्य है; ध्वनि पहले, व्याकरण बाद को। ललित लल्लाट पर राज रजनीश कल (उप., पृ. ३८५)। यहाँ ललाट को लल्लाट किया है एक मात्रा बढ़ाने के लिए; ललित के साथ ललाट का शुद्ध या अशुद्ध रूप में आना जरूरी था। रवन गिरजा, भवन भूधराधिप सदा, स्रवन कुंडल, वदनछवि अनुपम् (उप., पृ. ३८५)। रवन गिरजा देवी समास रचना है, उमा रमन करना अयन की सीधी पद्धति के विपरीत। किंतु तुलसीदास रवन, भवन, स्रवन के ध्वनि-खंड सजा रहे हैं; रवन गिरजा के पहले आए, तभी ध्वनि-प्रवाह दुरस्त होता है। कही-कही पूरी पंक्ति-की-पंक्ति समास बन जाती है: पुष्पकाहृद-सौमित्रि-सीता-सहित-भानु-कुल-भानु-कीरति-पताका । (उप., पृ. ३६१) पुष्पक विमान पर चढ़े हुए लक्ष्मण सीता सहित राम की कीर्तिपताका जो हैं, वह महावीरजी। छंद की सहज गति में व्याघात पैदा करके ध्वनि के अवरुद्ध प्रवाह को ऊपर उठाना तुलसी-दास की विशेष कला है। वह सीधे सरल प्रवाह की पंक्तियाँ रचते हुए दो-चार जगह बीच में यह कारीगरी दिखा जायेंगे। यह कला 'विनयपत्रिका' में है, 'रामचरितमानस' में भी। पंक्तियाँ यों चलती हैं:

जरत सुरलोक नरलोक शोकाकुलं...

भस्म तनु भूषणं व्याघ्रचर्माम्बरं...

डाकिनी शाकिनी खेचरं भूचरं...

इसके बाद—

पाप संताप घनघोर संसृतिदीन...

पुनश्चः

पाहि मौरवरूप रामरूपी भद्र... (उप., पृ. ३८५)

ऐसे ही चौपाइयों में :

जे जनमे कलिकाल कराला...

चलत कुपंथ वेद मग छाड़ें...

फिर ध्वनि की नई भंगिमा :

बंचक भगत कहाइ राम के ।

किंकर कंचन कोह काग के । (बालकाण्ड)

सानुप्रास पदों की लड़ियों से जैसा प्रेम तुलसीदास को है, वैसा शायद ही किसी भक्त को हो ।

जलज-नयन, गुन अयन, भयन रिपु...

(तुलसी ग्रंथावली, दूसरा खंड, पृ. ३८३)

कोक गत सोक अवलोकि ससि

छीन छवि... (उप., पृ. २४२)

सुनत बचन प्रिय रसाल जागे अतिसय दयाल,

भागे जंजाल विपुल, दुख कदंब दारे ।

तुलसीदास अति अनंद, देखिकै मुखारविंद,

छूटे भ्रमफंद परम मंद द्वंद मारे । (उप., पृ. २४३)

निराला एक चरण के अंतिम ध्वनिखंड को दूसरे चरण के आरंभ में दोहराते हैं :

समर में अमर कर प्राण

गान गाए महासिन्धु से...

किसने सुनाया यह दुर्जय संग्राम राग

फाग था खेला बारहों महीनों में । (परिमल)

यह कला तुलसीदास में है :

रुचिर मधुर भोजन करि, भूपन सजि सकल अंग,

संग अनुज बालक सब विविध विधि सवारे...

तुलसीदास संग लीजै, जानि दीन अभय कीजै,

दीजै मति विमल गावै चरित वर तिहारे ।

(तु. ग्रं., दूसरा खंड, पृ. २४३)

तुलसीदास का यह ध्वनि-प्रेम चित्त को निखारने, भाव-व्यंजना को उभारने में सहायक होता है । कैकेयी कोप कर रही है; राजा दशरथ सभय उसकी ओर हाथ बढ़ाते हैं :

केहि हेतु रानि रिसानि परसत पानि पतिहि निवारई ।

हाथ का बढ़ना, कैकेयी का वरजना—दोनों क्रियाएँ ध्वनि की लघु लहरियों से व्यंजित हैं । किंतु जब कैकेयी क्रुद्ध होकर दशरथ की ओर देखती है तब ध्वनि-रेखा

तेजी से बल खाकर ऊपर उठती है :

मानहुँ सरोप भुअंगभामिनि विषम भाँति निहारई ।

उसके बाद दीर्घ आकार की आवृत्ति से सर्पिणी की निकली हुई जीभों का चित्र :

दोउ वासना रसना दसनहित मर्म ठाहरु पेखई ।

अंतिम पंक्ति में स्वर का उतार; दशरथ की असहाय, दयनीय अवस्था का चित्र :

तुलसी नृपति भवितव्यता बस काम कौतुक लेखई ।

निराला ने भावोत्कर्ष के साथ व्वनि के उतार-चढ़ाव की यह कला तुलसीदास से सीखी है ।

हिन्दी के लोकसंगीत पर आधारित इस छंद का प्रयोग तुलसीदास ने बहुत जगह और भिन्न प्रसंगों में किया है । करुणा के प्रसंग में :

अनि लेहु मातु कलंक करुना परिहरहु अवसर नहीं ।

दुख सुख जो लिखा लिलार हमरे जाब जहँ पाउब तहीं ।

(बालकाण्ड)

हास्य के प्रसंग में :

गारी मधुर सुर देहि सुंदर विग्य वचन सुनावही ।

भोजन करहि सुर अति विलंब विनोद सुनि सचुपावही । (उप.)

निराला—सीधे लोकसंस्कृति के सन्दर्भ में :

फिर लगा सावन सुमन भावन, झूलने घर घर पड़े;

सखि, चीर सारी की सँवारी झूलती, झोके बड़े ।

वन मोर चारों ओर बोले, पपीहे पी पी रटे ।

ये बोल सुनकर प्राण डोले, ज्ञान भी मेरे हटे ।

(आराधना, पृ. ६६)

लोकसंगीत की अंतर्धारा दोनों कवियों के छंदों में प्रवाहित है ।

निराला जब लिखते हैं :

बढ़ बढ़ कर बहती पुरवाई;

धुन मलार कजली की छाई । (गीतगुंज, पृ. ३३)

तब वह तुलसीदास काँ चौपाइयों की मिठास खड़ी बोली में ले आते हैं । किंतु जब वह तुलसीदास की अवधी को खड़ी बोली का रूप देते हैं, तब वह भाषा न निराला की होती है, न तुलसीदास की :

महामोह तम पुञ्ज, जिनके वच रविकर-निकर ।

जब 'वच' से वचत नहीं तब 'जासु' ने ही क्या बिगाड़ा था ?

बन्दूँ गुरु पद, पद्म परागूँ ।

सुरुचि, सुवास, सरस, अनुरागूँ ।

अनुरागूँ क्रियारूप के साथ परागूँ जोर-जवर्दस्ती से ।

अमिय मूल सित चूर्ण चारुतर ।

सकल रोग परिवार भारहर ।

चूरन रूप खड़ी बोली को स्वीकार है। उसे चूर्ण बनाकर भद्र रूप दिया है। निराला को तुक मिलाने में दिक्कत होती ही थी; अवधी को खड़ी बोली बनाते समय जहाँ तुक मिलाने में कठिनाई हुई, उन्होंने अवधी का मूल रूप ज्यों-का-त्यों रहने दिया। सत-संगति महिमा नाँह गोई—इसे बदलकर लिखा—महिमा सत्संग की न गोई! गोई ज्यों-का-त्यों रहा। निराला के प्रजननी, वशकरणा, मलहरणा, ज्योति स्फुर आदि प्रयोग हिंदी के लिए अस्वाभाविक हैं, उनसे पनाह माँगकर जो 'रामचरितमानस' न पढ़ता होगा, वह पढ़ेगा। तुलसीदास की भाषा को सँवारना निराला के वश में नहीं है; वह उसे बिगाड़ ही सकते थे। रामायण के अनुवाद में उन्होंने यही किया है।

किंतु जहाँ तुलसीदास की कला से प्रेरणा लेकर काव्य रचा है, उन्हें आधुनिक बनाने की जगह उनके कलात्मक वैभव से अपनी आधुनिकता को सँवारा है, वहाँ उनकी कला का उत्कर्ष दर्शनीय है। न केवल मधुर ललित सानुप्रास पदावली की रचना उन्होंने तुलसीदास से सीखी है, वरन् 'राम की शक्तिपूजा' की उद्धृत ध्वनि-तरंगें निराला ने 'विनयपत्रिका' में देखी-सुनी थी,

बद्ध वारिधि सेतु अमर मंगल हेतु...
यातु धानोद्धत क्रुद्ध कालाग्निहर...
लोम विद्युल्लता ज्वालमाला...
प्रलयपावक महाज्वाल माला वमन...
त्रिपुर मद भंगकर, मत्तगज चर्मधर...
सिंधुसुत गर्व गिरिवज्र गौरीस भव...
सुखद नर्मद वरद विरज अनवद्यऽखिल...
प्रवल भुजदंड परचंड कोदंडधर...
दुर्धर्ष दुस्तर दुर्ग स्वर्ग अपवर्ग-पति...

निराला ने ध्वनि-संरचना की जो कला तुलसीदास से सीखी, उसका पूर्ण विकास 'राम की शक्तिपूजा' में है।

निराला ने तुलसीदास से बहुत कुछ सीखा, कुछ आधुनिक हिंदी कवियों से भी सीखा। परिमल की अनेक रचनाओं में मैथिलीशरण की शैली की छाप है:

मिष्ट है पर इष्ट उनका है नहीं
शिष्ट पर न अभीष्ट जिनका नेक है। (पृ. ८६)

कही नाथूराम शर्मा शंकर की अक्खड़ पद-रचना की प्रतिध्वनि है:

चूम चरण मत चोरों के तू,
गले लिपट मत गोरों के तू,
झटक-पटक झंझट को झटपट झोंक भाड़ में मान।

(८ सितम्बर, १९२३ के मतवाला में 'निराला' छद्मनाम के साथ प्रकाशित कविता—गये रूप पहचान)। जहाँ-तहाँ वेताव और सनेही का रंग है:

सुनो अहा फूल,
जबकि यहाँ दम है,

फिर क्या रंजोगम है... (परिमल, पृ. ६५)

‘यमुना के प्रति’, ‘वसन्त समीर’ जैसी कुछ कविताओं में उन्होंने पंत् की शैली का अनुकरण किया है।

गन्धलुब्ध किन अलिवालों के

मुग्ध हृदय का मृदु गुञ्जार— (उप., पृ. ४१)

यह शब्दयोजना, लालित्य की यह रीति पंत् की है, निराला की नहीं। कनक प्रभात, सकाल जैसे कुछ शब्दों का प्रयोग, कोरों में निजनयन भरोर जैसी पंक्तियों में मूर्तिविधान पंत् की छाप लिए हैं। निराला की जिन कविताओं में भावुकता अधिक है, उनमें पंत् की कोमलकान्त पदावली का प्रभाव भी अधिक है। परिमल की इन रचनाओं के बाद उस तरह का प्रभाव निराला की बाद की रचनाओं में नहीं दिखाई देता।

प्रसाद का यह ‘अत्यन्त सुन्दर पद’ उन्हें बहुत प्रिय था, उसे गीतिका की भूमिका में उद्धृत किया है :

चढ़कर मेरे जीवन रथ पर
प्रलय चल रहा अपने पथ पर,
मैंने निज दुर्बल पद बल पर
उससे हारी होड़ लगाई।

इसी भाव को थोड़ा-सा बदलकर उन्होंने अपने गीत में रचाया है :

जीवन के रथ पर चढ़कर,
सदा मृत्यु-पथ पर बढ़कर,
महाकाल के खरतर शर सह
सकूँ, मुझे तू कर दृढ़तर। (गीतिका, पृ. २०)

किंतु यह सब ‘क्वचिदन्यतोपि’ है। निराला की रचना-प्रक्रिया और काव्य-कौशल पर जिस कवि का सबसे अधिक प्रभाव है, वह है तुलसीदास।

६

युग और व्यक्तित्व

प्रथम महायुद्ध के बाद उपनिवेशों के स्वाधीनता-आन्दोलन में शक्तिशाली उभार आया। भारत इन उपनिवेशों में सबसे बड़ा, ब्रिटिश-साम्राज्य का मुख्य आधार

था। अंग्रेज़ों के झूठे वादों से ऊबकर, उनके दमन से क्षुब्ध होकर विभिन्न वर्ग स्वाधीनता-प्राप्ति के लिए नए कारगर तरीके ढूँढ़ रहे थे। आन्दोलन के तरीके तभी कारगर हो सकते थे जब ब्रिटिश साम्राज्यवाद के मुख्य सहायकों—राजाओं, जागीरदारों और ज़मींदारों—की ताकत पर जोरदार प्रहार किए जाते। भारतीय स्वाधीनता आन्दोलन में बहुत तरह के अन्तर्विरोध थे। हर पार्टी, नेतृत्व, विचार-धारा के क्रान्तिकारीपन की कसौटी यह थी कि वह भारत की बहुसंख्यक जनता—किसानों—को साम्राज्यवाद के खिलाफ संघर्ष में किस हद तक गोलबंद करती है। किसान-आन्दोलन के द्वारा ही साम्राज्यवाद का सामाजिक आधार नष्ट किया जा सकता था, जो सोमन्ती शक्तियाँ साम्प्रदायिकता उभारकर राष्ट्रीय आन्दोलन में फूट डाल रही थी, उन्हें वेकार किया जा सकता था। भारत में एक छोटा-सा मज़दूर वर्ग था; यदि वह संगठित होता तो वह किसान आन्दोलन को उचित नेतृत्व दे सकता था। किंतु उपनिवेशों में क्रांति की मुख्य शक्ति किसान रहे हैं, कारण कि साम्राज्यवादी शोषण का सबसे ज्यादा असर उन पर होता था, साम्राज्यवाद के मुख्य सहायकों—सामन्तों—से सीधा किसानों का स्वार्थ टकराता था। भारत के जिन प्रदेशों में किसान-आन्दोलन की जैसी प्रगति रही है, उसके अनुरूप उनके साहित्य के विकास की दिशा भी निर्धारित हुई है।

यह आकस्मिक बात नहीं है कि किसान-जीवन के सबसे बड़े भारतीय चित्रकार प्रेमचन्द उस प्रदेश के रहने वाले थे जिसमें किसान-आन्दोलन सबसे सशक्त था। किसान-जीवन को आधार बनाकर उन्होंने भारतीय साहित्य में नये यथार्थवाद का विकास किया। यह भी आकस्मिक बात नहीं है कि निराला ने 'वादलराग' में किसान से क्रांति का सम्बन्ध जोड़ा। जिन प्रदेशों में किसान-आन्दोलन कमजोर था, वहाँ राष्ट्रीय चेतना में गहराई कम थी। ऐसी गहराई स्वाधीनता आन्दोलन के सामन्त-विरोधी पक्ष को समझने-बूझने से पैदा होती है। साहित्य में यथार्थवाद का विकास करने के बदले किसान-जीवन से कटे हुए साहित्यकार अतीत के सुनहले चित्र आँकते हैं, वे कल्पना की रंगीन दुनिया खड़ी करते हैं और उसे पश्चिमी भौतिकवाद से श्रेष्ठ बताकर राष्ट्रीय आत्म-सम्मान की भावना को तुष्ट करते हैं। ये प्रवृत्तियाँ हिन्दी साहित्य में थी, उनसे टकरानेवाली यथार्थवादी प्रवृत्तियाँ भी थीं।

प्रेमचन्द और निराला—दो परस्पर विरोधी से साहित्यकार लगते हैं किन्तु किसान-जीवन से इन दोनों का गहरा संपर्क था और यही उन्हें मिलाने वाली कड़ी है। प्रेमचन्द ने कायाकल्प लिखा था जिसमें उनके परम्परागत अंधविश्वासों की झलक है, निराला ने अप्सरा लिखा जिसमें उनके छायालोक की तसवीर है। फिर भी प्रेमचन्द-साहित्य की मुख्य दिशा यथार्थवादी है; संयुक्त परिवार के प्रति अटूट आकर्षण से बंधे रहने पर भी वह उसका टूटना बड़े सफल ढंग से दिखाते हैं। निराला को संयुक्त परिवार से वैसा मोह नहीं है; वह भैयाचारों की लूट-खसोट का व्यंग्यपूर्ण चित्रण करते हैं। प्रेमचन्द ने किसान-ज़मींदार संघर्ष के अपूर्व चित्र

खींचे हैं; अंग्रेजी राज की पूरी ताकत जमींदारों की सहायता के लिए कैसे सिमट आती है, इसकी पूरी कैफियत दी है। निराला ने वैसे बड़े चित्र नहीं दिये किंतु सामन्त-विरोधी आन्दोलन के दौरान जो समस्याएँ उठ खड़ी होती हैं, उनका और गहराई से चित्रण किया है। दोनों ही लेखकों में सामाजिक रूढ़ियों को तोड़ने की वेताबी है, निराला में कुछ अधिक। हिन्दू-मुस्लिम समस्या को हल करने के तरीके निराला के यहाँ ज्यादा क्रांतिकारी हैं। प्रेमचन्द पूरी तरह गाँधीवादी कभी नहीं रहे, अपनी यात्रा की आखिरी मंजिल में वह गाँधीवाद के प्रभाव से मुक्त थे। निराला अपने युग के अधिकांश लेखकों की तुलना में गाँधीवाद के प्रभाव से सर्वाधिक मुक्त थे। मुक्त होने का अर्थ सामन्त-विरोधी आन्दोलन से विमुख होना नहीं था, उसे और सशक्त बनाने के लिए प्रयत्नशील होना था।

निराला के चिन्तन की यह विशेषता थी कि वह राजनीतिक-सामाजिक-साहित्यिक आन्दोलनों को एक ही संबद्ध इकाई के विभिन्न पक्षों के रूप में देखते थे। स्वाधीनता आन्दोलन की विजय के लिए वह समाज और साहित्य में व्यापक परिवर्तन चाहते थे। अंग्रेजी राज खत्म न होगा जब तक जमींदारी खत्म न होगी, जमींदारी खत्म न होगी जब तक किसान संगठित न होंगे, किसान संगठित न होंगे जब तक उनमें ऊँच-नीच का भेदभाव बना रहेगा, इसके लिए क्रांतिकारी युवकों को किसानों के बीच रहकर उनमें शिक्षा-प्रचार करना चाहिए, सामाजिक रूढ़ियों को तोड़ने में उनकी सहायता करनी चाहिए। राष्ट्र के पूरे विकास के लिए स्त्री को स्वाधीन और शिक्षित होना चाहिए, हिंदुओं और मुसलमानों को आपसी भेदभाव भूलकर नहीं, धार्मिक भेदभाव मिटाकर, नयी मनुष्यता की भूमि पर एक होना चाहिए। निराला की विचारधारा के अध्ययन का यह महत्त्व है कि स्वाधीनता आन्दोलन के विभिन्न पक्ष कैसे एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। यह समझने का अवसर मिलता है; उससे निराला-साहित्य के विकास को हम ज्यादा अच्छी तरह समझ सकते हैं।

निराला-साहित्य में देवी सरस्वती है, लक्ष्मी है, महावीर है, निर्गुण ब्रह्म है। इन सबका अधिष्ठान भारत क्यों है? खेतों की लहराती हुई हरियाली को देवी सरस्वती क्यों कहते हैं? वाल्मीकि-कालिदास से लेकर लोकगीतों तक यह विराट् वाङ्मय सरस्वती से कैसे संबद्ध हो जाता है? महावीर की मूर्ति में निराला को भारत रूप कैसे दिखाई देता है? राम शक्तिपूजा के समय शक्ति की 'मौलिक' कल्पना क्यों करते हैं? इन प्रश्नों का उत्तर यह है कि निराला का छायावाद स्वाधीनता आन्दोलन से कटा हुआ नहीं, उससे प्रेरित है। देवी रूप में भारतमाता की वंदना बहुते ने की है; महावीर और सरस्वती में भारत को देखना निराला का काम है। निराला के लिए स्वाधीनता का अर्थ घनी वर्गों की खुशहाली नहीं है; इसलिए भारतरूपा देवी सरस्वती में उन्हें किसान-जीवन के दृश्य दिखाई देते हैं।

निराला ने भारत के अतीत पर, वेदान्त ज्ञान पर अनेक कविताएँ लिखी हैं।

अन्य रहस्यवादियों की अपेक्षा इनमें युद्ध की ललकार क्यों अधिक सुनाई देती है ? कारण यह है कि निराला का वेदान्त स्वाधीनता आन्दोलन से प्रेरित होकर नए-नए अर्थ ग्रहण करता है। वेदांत स्वाधीनता आंदोलन के लिए ही प्रेरक शक्ति नहीं है, वह सभी तरह की सामाजिक रूढ़ियों के नाश के लिए समर्थ प्रेरणा भी है। वेदान्त की व्याख्या लोग तरह-तरह से करते हैं, निराला की व्याख्या सबसे क्रान्तिकारी क्यों है ? इसलिए कि सामन्त विरोधी किसान आन्दोलन से उनका सम्बन्ध औरों से गहरा है।

निराला पौनःपुन्य रूपकों को नया अर्थ देते हैं, देवी-देवताओं को प्रतीक रूप में इस्तेमाल करते हैं, पुरानी आस्थाओं पर जब-तब कड़ी चोट भी करते हैं। इसका कारण यह है कि वह जनसाधारण को रूढ़ियों से मुक्त करना चाहते हैं, इसके लिए सांस्कृतिक क्रान्ति को उतना ही आवश्यक समझते हैं जितना सामाजिक क्रान्ति को।

निराला के चिन्तन में अनेक अन्तर्विरोध हैं, वे वेदान्त की परस्पर-विरोधी व्याख्याएँ करते हैं। देश में प्रचलित अनेक तरह के दार्शनिक प्रभाव, समाज से प्राप्त संस्कार इन अन्तर्विरोधों को जन्म देते हैं। निराला में एक विचारधारा बड़ी प्रबल है, वह यह कि प्रकृति ही एकमात्र सत्य है। प्रकृति सत्य है, इसलिए मानव-जीवन सत्य है, नारी का सौन्दर्य, पुरुष और नारी का प्रेम सत्य है। इस तरह निराला का भावबोध उनकी विचारधारा से जुड़ा हुआ है, प्रकृति और नारी से सम्बन्धित उनकी रचनाएँ उनकी विचारधारा से संपृक्त हैं।

भारत को आधुनिक प्रगतिशील राष्ट्र बनाने के लिए निराला विचारधारा में परिवर्तन चाहते हैं। परिवर्तन की यह आकांक्षा उन्हें बाध्य करती है कि वे बहुत-सी मान्यताओं को संदेह की दृष्टि से देखें। किन्तु निराला का महत्त्व संदेहवादी मात्र होने में नहीं है। उनकी विचारधारा का एक महत्त्वपूर्ण विज्ञान-सम्मत सकारात्मक पक्ष है। पूर्ण ज्ञानमय ब्रह्म की सत्ता अस्वीकार करके वह प्रकृति को एकमात्र सत्य मानते हैं, इस परिवर्तनशील प्रकृति को शून्य अथवा आकाश में लय कर देते हैं, उस आकाश को ऊर्जा में, ऊर्जा को पदार्थ में परिवर्तित होते दिखाते हैं।

साहित्य में किसी भी सामाजिक आन्दोलन की प्रतिक्रिया प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष दोनों तरह की होती है। हमारी भाषाएँ पिछड़ी न रहें, हमारा साहित्य किसी से घटकर न हो, यह प्रेरणा न्यूनाधिक मात्रा में उस युग के सभी साहित्यकारों को स्वाधीनता आन्दोलन से मिली थी। बहुजातीय राष्ट्र की विशेष परिस्थितियों में यह भाव भी जाग्रत हुआ कि भारतीय भाषाओं में अमुक भाषा का साहित्य सबसे समृद्ध है अथवा यह कि हमारी भाषा को दूसरे अपमानित न करें। निराला में हिन्दी जातीयता की प्रेरणा राष्ट्रीय स्वाधीनता के प्रेम से अभिन्न रूप में जुड़ी हुई है। इस राष्ट्रीय-जातीय प्रेरणा का एक फल यह है कि निराला हिंदी साहित्य को रीतिवादी रूढ़ियों से मुक्त करके उसे आधुनिक रूप देना चाहते हैं। भाषा और

काव्य में नये-नये प्रयोग इस भावना का परिणाम हैं। इस तरह स्वाधीनता आन्दोलन अप्रत्यक्ष रूप से उनके साहित्य के विकास की प्रेरणा बनता है।

कवि कल्पनाशील प्राणी होता है। जो कल्पना की दुनिया में रहता है, उसे सामाजिक आंदोलनों से क्या लेना-देना है? सभी कवियों की कल्पना एक-सी नहीं होती। कोई कल्पना के बल पर 'राम की शक्तिपूजा' लिखता है, कोई धरती-आकाश को स्वर्णधूलि और स्वर्णकिरणों से भर देता है। दोनों में बड़ा अन्तर है। ऐसा क्यों होता है? जैसा हमारा व्यक्तित्व है, जैसा हमारा सामाजिक जीवन है, वैसी हमारी कल्पना होती है। जैसे व्यक्तित्व और समाज का अभिन्न सम्बन्ध है, वैसे ही कल्पना और यथार्थ का। आदमी सपने में जो कुछ देखता है, वह यथार्थ का ही परिवर्तित रूप होता है। जिसके पास जैसा यथार्थ होगा, कल्पना से उसी को परिवर्तित करके तो पेश करेगा? निराला की कल्पना अत्यन्त सशक्त है; इसका एक कारण यह है कि उनका यथार्थ-बोध बहुत तगड़ा है।

निराला के अपने साहित्य में ही कल्पना के अनेक भेद दिखाई देते हैं। कहीं तो कल्पना उन्हें छायालोक में उठा ले जाती है जहाँ वे इच्छापूर्ति के सपने देखते हैं; कहीं वह यथार्थ-बोध को ही और गहरा करती है, जो दिखाई देता है, उसकी तह तक कवि के मन को पहुँचाती है, प्रभावशाली चित्रों द्वारा यथार्थ अनुभव को परिवर्तित रूप में व्यक्त करती है। इसका कारण निराला के व्यक्तित्व के अन्त-विरोध हैं, उनके मन पर विभिन्न साहित्यिक-सांस्कृतिक धाराओं की छाप है। इनमें कुछ धाराएँ मनुष्य को जीवन-संघर्ष से विमुख करती हैं। दूसरी धाराएँ जीवन-संघर्ष की ओर उन्मुख करती हैं। जो मन जीवन-संघर्ष की ओर उन्मुख होता है, वह सामाजिक आंदोलनों से कतराता नहीं है। निराला जहाँ सीधे सामाजिक आन्दोलन का चित्रण करते हैं और जहाँ कल्पना के सहारे किसी आन्तरिक बाह्य संघर्ष का चित्रण करते हैं, दोनों में आन्तरिक संगति रहती है, संघर्ष का स्वर दोनों जगह सुनाई देता है। कल्पना और सामाजिक आन्दोलनों में यह सम्बन्ध है।

स्वाधीनता-आन्दोलन के सुधारवादी नेतृत्व ने लोगों को यथार्थ की कठोरता का सामना करना, उससे जूझने के उपाय निकालना नहीं सिखाया। वह यथार्थ पर मन लुभाने वाला मुलम्मा चढ़ाकर जनता को झूठे आश्वासनों से बहलाता था, उसे चमत्कारों पर विश्वास करना सिखाता था। बहुत कम ऐसे लेखक हैं जिन पर उस युग के नेतृत्व की इस भावदृष्टि का असर न पड़ा हो। निराला ने मनुष्य की आत्मग्लानि और पीड़ा देखी, उसे त्रस्त और पराजित होते, अकेलेपन में भी जूझते देखा, तो इसका कारण उनकी विचारधारा है जो सुधारवादी नेतृत्व के अन्त-विरोधों से परिचित थी। अन्य कारण उनका अपना जीवन-संघर्ष है जो बार-बार कठिन प्रहारों से मन की प्रवञ्चनाएँ छिन्न-भिन्न कर रहा था। निराला ने संघर्ष में सर्वत्र मनुष्य की विजय चित्रित करने के बदले उसकी टूँजेड़ी चित्रित की—टूँजेड़ी दुःखान्त हो, यह न युनानी नाटककारों के लिए अनिवार्य शर्त थी, न

भवभूति और निराला के लिए। आत्म-पीड़ा से सुख पाने वाले कलाकार टूँजेडों का सृजन नहीं करते। टूँजेडी रचते हैं वे जिनमें जीवन के अन्तर्विरोधों को देखने की शक्ति होती है। उदात्त करुणा, संघर्ष की क्षमता, दुःख का गहन बोध टूँजेडी के मूल उपकरण हैं। निराला को ये उपकरण सघन माया में प्राप्त थे। वह अपने युग के सबसे बड़े टूँजेडिक कवि हैं।

साहित्य की आत्मा है रस। रस पैदा होता है भाव से। साहित्यकार भावों की दुनिया में रहते हैं। विद्युद्ध रसात्मक साहित्य की सृष्टि करते हैं। उन्हें स्वाधीनता-आन्दोलन या अन्य किसी सामाजिक आन्दोलन से क्या मरोकार?

साधारण मनुष्यों में भावात्मक प्रतिक्रिया तब होती है जब वे किसी वस्तु के सम्पर्क में आते हैं या उस तरह के सम्पर्क को कल्पना में याद करते हैं। कवि भी जब उर्वशी या शकुन्तला पर काव्य रचते हैं, तब यथार्थ जीवन के अनुभव को कल्पना से रँग-चुनकर पेश करते हैं। मनुष्य की भावात्मक प्रतिक्रिया उसके वस्तु सम्बन्धी ज्ञान से संबद्ध है। यह ज्ञान सीमित होगा, झूठा होगा, तो उससे संबद्ध भाव भी हल्के और प्रभावहीन होंगे। महान् कवियों की भावगर्भा और हल्के कवियों की भावुकता में जो अन्तर होता है, उसका यही कारण है। निराला की भावशक्ति प्रबल है; इसका कारण उनका गहरा यथार्थ-बोध है। साहित्यकार का भावलोक उसके प्राकृतिक-सामाजिक परिवेश से कटा हुआ, कहीं अन्तरिक्ष में लटका हुआ नहीं होता; वह उस परिवेश से अभिन्न रूप में जुड़ा होता है। भक्ति और ज्ञान के समन्वय के बिना कर्म व्यर्थ होता है; भावशक्ति और परिवेश के ज्ञान के बिना साहित्य में रचना-प्रक्रिया भी व्यर्थ होती है।

इस तरह साहित्य में व्यक्त होने वाली भाव-प्रक्रिया साहित्यकार के सामाजिक जीवन से सम्बद्ध है।

साहित्यकार जिस भाषा का प्रयोग करता है वह उसे समाज से, पूर्ववर्ती साहित्यकारों से मिलती है। साहित्य में जो चित्र खींचता है—काव्य में जो विव प्रस्तुत करता है—वे उसे जीवन से अथवा पुस्तकों से प्राप्त होते हैं। जहाँ नई भाषा गढ़ता है, नये विव रचता है, वहाँ भी आधारभूत सामग्री उसे सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश से मिलती है। ऐसे ही कला के अन्य उपकरणों के बारे में समझना चाहिए। कुछ कवियों के विम्ब बड़े सजीव और प्रभावशाली होते हैं, औरों के निर्जीव और प्रभावहीन। दुनिया को जैसी निगाह से, नज़दीक या दूर से आप देखेंगे, वैसा ही आपका मूर्तिविधान होगा। निराला की भाषा ओजपूर्ण है, उनके काव्य में नाट्यकला, वस्तुत्वकला की विशेषताएँ हैं, वह एक ओर कालिदास और तुलसीदास से कुछ तत्त्व ग्रहण करते हैं, दूसरी ओर लोकगीतों की धुनों से, उनकी भाषा, भावव्यंजना शैली से बहुत कुछ सीखते हैं। इस सारी क्रिया की प्रेरक निराला की तीक्ष्ण व्यापक दृष्टि है।

विचारधारा, भावबोध, कला—ये सब मनुष्य के सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश से सम्बद्ध हैं किंतु उसकी यांत्रिक प्रतिच्छवि नहीं है। न मनुष्य का

व्यक्तित्व सामाजिक सम्बन्धों का यांत्रिक परिणाम होता है, न उगका कृतित्व। साहित्य और कला की अपनी सापेक्ष रूप में स्वतंत्र सत्ता है, वैसी ही सापेक्ष रूप में स्वाधीन सत्ता है साहित्यकार की प्रतिभा की। वह दर्पण मात्र नहीं है, रचनाकार है। निराला के साहित्य-सर्जन में जैसी महत्त्वपूर्ण भूमिका उनके युग की है, वैसी ही महत्त्वपूर्ण भूमिका उनके व्यक्तित्व की है।

निराला प्रवचनाओं के जाल में फँसते हैं, उन्हें तीक्ष्ण विवेक ने बार-बार काटते भी हैं। उनकी विचारधारा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि समाज को अप्रिय लगने वाले विचारों से वह घबराते नहीं हैं, उन्हें बड़ी निर्भीकता से व्यक्त करते हैं। वह आधुनिक हिंदी के सबसे बड़े दार्शनिक कवि हैं, इसलिए नहीं कि उन्होंने किसी व्यवस्थित दर्शनशास्त्र की रचना की है, वरन् इसलिए कि उनके विचार समकालीन लोकप्रिय दार्शनिक व्यवस्थाओं की सीमाएँ तोड़ देते हैं। ये विचार तर्क-योजना का परिणाम मात्र नहीं हैं; वे उस भूमि पर उपजते हैं जहाँ काव्य का सूक्ष्म बोध अंकुरित होता है। रचनाकार की प्रतिभा ही ऐसे विचारों को जन्म देती है। निस्सन्देह अनेक कविताओं में निराला दूसरों से लिए हुए दार्शनिक विचारों को काव्य की पोशाक पहनाते हैं और वह पोशाक उनके छोटी पड़ती है। ज्यादातर 'दार्शनिक' कवियों का यही हाल होता है। किंतु जहाँ निराला के विचार शास्त्र की सीमाएँ लाँघते हैं, वे काव्य रूप में ही प्रकट होते हैं, उन्हें काव्य की पोशाक पहनाना आवश्यक नहीं होता।

निराला मेधावी, चितनशील कवि हैं। उनकी कल्पनाशक्ति जैसी प्रबल है, वैसा ही प्रखर उनका विवेक है। स्वतःस्फूर्त भावोद्गारों के युग में वह निर्माण-कौशल के धनी कलाकार हैं। उनमें अप्रस्तुत वस्तुओं की प्रत्यक्षवत् देखने की अद्भुत शक्ति है, इसलिए अन्य छायावादी कवियों की अपेक्षा उनके मूर्तिविधान में अमूर्त सूक्ष्मता नहीं, वास्तविक मूर्तिमत्ता है। इस मूर्तिविधान को प्राणवंत बनाने वाली उनकी अपूर्व भावशक्ति है। सुदृढ़ मेधा, सजीव कल्पना, सघन भावशक्ति — इनका अनुपम संयोग निराला के व्यक्तित्व की विशेषता है। उनकी दृढ़ इच्छाशक्ति उन्हें पूरी तरह टूटने से बचाए रखती है, उसी की देन है वह निस्सग दृष्टि जिममे हर परिस्थिति में वह स्वयं को सही रूप में देख सकते हैं।

निराला बड़े साहसी कवि हैं। वे इच्छापूर्ति के सपने बुनते हैं, फिर उन्हें मिटा भी देते हैं। संघर्ष और मृत्यु से बचने के लिए मनुष्य ने जो तरह-तरह के काल्पनिक सहारे ढूँढ़ रखे हैं, निराला उन्हें ठुकराते चलते हैं। उनका काफी साहित्य ऐसा है जिसमें मनुष्य है, प्रकृति है किंतु देवी-देवता, स्वर्ग-नरक कुछ नहीं है। छायावादी कवियों में सबसे अधिक इहलौकिकता निराला में है।

निराला में जीने, जीवन का सुख पाने की अमिट आकांक्षा है। वह नारी और प्रकृति के सौन्दर्य के, मानव-उल्लास के कवि हैं। किन्तु उनका चरम उत्कर्ष इस तरह के काव्य में नहीं है। उनकी शोकानुभूति और भी गहरी है। इनके अलावा वेदना के तीव्र आघातों से जहाँ मन संज्ञाशून्य-सा हो जाता है, जहाँ शोक के भाव

परिवर्तित होकर दुःस्वप्न के चित्र बन जाते हैं, वहाँ मन की इस दशा को देखते हुए निराला काव्य रचते हैं। प्रत्येक समर्थ साहित्यकार बाहर और भीतर की दुनिया में कुछ नया ढूँढकर हमें देता है। निराला ने मन की उपर्युक्त स्थिति का जो चित्रण किया है, वह उनकी अपनी देन है।

अन्तर्द्वन्द्व को देखने, भावों और विचारों के संघर्ष को मूर्त रूप देने की कला का चरम विकास 'तुलसीदास' और 'राम की शक्तिपूजा' में है। यह निराला की बहुत बड़ी उपलब्धि है।

निराला के रचनाकार व्यक्तित्व की विशेषता है उनका ध्वनि सम्बन्धी सूक्ष्म ज्ञान। भावशक्ति, कल्पना, मेधा, मूर्तिविधान — इनके साथ चलता है उनका ध्वनि-प्रवाह। जो बात शब्दों के कोशगत अर्थ से नहीं मालूम होती, वह उनके ध्वनि-प्रवाह से व्यक्त होती है। इस ध्वनि-प्रवाह के अनेक स्तर हैं, प्रत्येक स्तर विशेष भावबोध के स्तर से जुड़ा है, एक ही कविता में ध्वनि-प्रवाह के विभिन्न स्तर दिखाकर निराला भावों के संघर्ष या वैपम्य का चित्रण करते हैं। यह कला विरले कवियों में भी देखी जाती है।

निराला का साहित्य हर जगह एक-सा नहीं है। कहीं उनका कलात्मक विवेक साथ नहीं देता, कहीं वह मेहनत नहीं करना चाहते। किन्तु जब मेहनत करते हैं तब पूरी ताकत से; चाहे गद्य हो चाहे कविता, जब तक सन्तोष न हो जाय, उसे छोड़ते नहीं हैं। उनकी श्रेष्ठ रचनाओं में जैसा कसाव है, शब्दों की जैसी मितव्ययिता है, मूर्त विषय पर दृष्टि की जैसी पैनी एकाग्रता है, वह सब चमत्कार बड़े-बड़े कलाकारों में ही देखने को मिलता है।

निराला में बहुत कुछ पढ़ने और जानने की बड़ी उत्कंठा थी। उनकी स्मरण-शक्ति अच्छी थी; जो पढ़ते थे, याद रखते थे, इसके अलावा उसे धोखे भी थे। उनके अध्ययन में संस्कृत कवियों से लेकर बंगाल के वैष्णव कवियों और रवीन्द्रनाथ ठाकुर तक अनेक धाराएँ शामिल थी। उन्होंने नये-पुराने हिंदी कवियों को पढ़ा और उनसे बहुत कुछ सीखा था। उन्होंने अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों के अलावा इलियट, आर्डेन आदि नये कवियों, पुरानों में शेक्सपियर और मिल्टन, ऐसे ही बंगला में रवीन्द्रनाथ के साथ विष्णु दे को पढ़ा था। बंकिम, शरत् आदि के गद्य साहित्य, मैक्सिम गोर्की के कथा साहित्य से वह परिचित थे। अध्ययन वह कलाकार की दृष्टि से करते थे, किसी के साहित्य का विस्तृत विवेचन करने के लिए नहीं, वरन् उससे क्या सीखें, अथवा यह देखने के लिए कि प्रतिभा की टक्कर में वह कहाँ ठहरता है, इसलिए अध्ययन करते थे। यशप्राप्ति की आकांक्षा, उनके व्यक्तित्व की कमजोरी, जब-तब उन्हें दूसरों का अनुसरण करने पर मजबूर करती थी। इस तरह की रचनाओं में उनके व्यक्तित्व की विशेषताएँ उजागर नहीं हुईं।

निराला में भारतीय दर्शन की अनेक धाराएँ सिमट आई हैं। योग, सांख्य, शांकर वेदान्त के अलावा उनमें शैव और शाक्त धाराएँ भी आ मिली हैं। वह भारतीय काव्य की पुरानी प्रगतिशील परंपरा से संबद्ध है, वह समकालीन बंगला

साहित्य की धारा से सम्बन्ध जोड़ते हैं, वह अंग्रेजी के काव्य साहित्य से भी प्रेरणा ग्रहण करते हैं। उन्होंने उर्दू काव्य भी पढ़ा था, विशेष रूप से गालिव का अध्ययन किया था। इस व्यापक अध्ययन के चिह्न उनके साहित्य में कहीं प्रत्यक्ष, कहीं अप्रत्यक्ष रूप से विद्यमान हैं।

निराला मुख्यतः कवि है। काव्य के स्तर पर ही उनकी प्रतिभा सबसे अधिक सक्रिय होती है। स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद निराला का गद्य लिखना प्रायः समाप्त हो गया। कविता लिखे बिना वह रह न सकते थे, गद्य लिखे बिना रह सकते थे। फिर भी उनका गद्य अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। उनके क्रान्तिकारी विचार साफ-सुथरे ढंग से उनके निबंधों और टिप्पणियों में ही व्यक्त हुए हैं। उनके आलोचनात्मक निबंध साहित्यिक ही नहीं, दार्शनिक, सामाजिक, राजनीतिक समस्याओं पर भी हैं। ये निबंध उनकी काव्य-रचना के सहयोगी हैं। जो विवेचन गद्य में दस पन्ने लेता है, उसे बाद में कुछ पंक्तियों में संक्षिप्त करके वह कविता में सजा देते हैं। गद्य लेखन से विचारों को व्यवस्थित करने में उन्हें सहायता मिली। उनकी साहित्य-समालोचना रीति-विरोधी संघर्ष का अभिन्न अंग है; जिस काव्य-परंपरा से निराला जुड़े हुए थे, उसका मूल्यांकन इस समालोचना में है। उसमें बाद-विवाद और तर्क-युद्ध का आनंद अलग है।

निराला के व्यक्तित्व की एक विशेषता उनकी हास्य और व्यंग्य की प्रवृत्ति है। भावुक कवियों में यह प्रवृत्ति कम देखी जाती है। निराला के गद्य में, पद्य में भी, व्यंग्य की तीक्ष्णता, हास्य की उल्लास व्यंजना अन्य छायावादियों से अधिक है।

अठारहवीं सदी में सामन्ती व्यवस्था के विघटन और नवीन औद्योगिक प्रगति के साथ यूरोप में रोमांटिक साहित्य का प्रसार हुआ। यह रोमांटिक साहित्य सामन्ती व्यवस्था का विरोधी है, दार्शनिक चिन्तन में चर्च के प्रभाव से मुक्त है, वह भारत जैसे उपनिवेशों की स्वाधीनता का समर्थक है। उसमें कल्पना की अतिशयता, पलायन वृत्ति, अत्यधिक आत्मकेन्द्रीयता जैसे दोष भी हैं, फिर भी वह शेक्सपियर और मिल्टन के युग के बाद यूरोप और इंग्लैण्ड का सबसे बड़ा मानवतावादी आन्दोलन है। अनेक पश्चिमी आलोचकों ने उसके दोषों को बहुत बढ़ा-चढ़ाकर दिखाया है, उसकी महत्त्वपूर्ण उपलब्धियों को छोड़ दिया है। उनकी देखा-देखी छायावादी साहित्य का वैसा ही विरोध कुछ हिंदी लेखकों ने किया है। किन्तु वे स्वयं छायावादी कवियों से अधिक आत्मग्रस्त, अधिक व्यक्तिवादी, सामाजिक आन्दोलनों से अधिक विच्छिन्न हैं। आवश्यक है कि वह निराला से सीखें, अपनी भावुकता और निराला की भावशक्ति का अन्तर पहचानें, देखें कि तमाम लाक्षणिकता के बावजूद निराला का मूर्तिविधान कितना यथार्थपरक और सजीव है। निराला ने दुःख और मृत्यु पर जो कविताएँ लिखी हैं, उनमें पीड़ा का प्रदर्शन नहीं, मर जाने की आकांक्षा नहीं, उनमें मृत्यु से शक्ति पाकर जूझने की कामना है। जहाँ संघर्ष नहीं है, केवल दुःस्वप्न है, वहाँ भी निराला के सघे हुए अटूट मन की झलक मिलती है। यह

निराला के व्यक्तित्व की विशेषता है, उनके युग की विशेषता है।

प्रथम महायुद्ध के बाद स्वाधीनता आन्दोलन के नवीन उत्थान के साथ जो साहित्य रचा गया, उसके समर्थ प्रतिनिधि निराला और प्रेमचंद दोनों हैं। निराला प्रेमचंद की तरह सामाजिक सम्बन्धों की तीव्र आलोचना करते हैं; किंतु वह प्रेमचंद से भिन्न मनुष्य के अन्तर्जगत् में गहरे पैठते हैं, उसके सौन्दर्य-बोध, उसकी कलात्मक अभिरुचि, उसकी भावशक्ति को जाग्रत और परिष्कृत करते हैं। आदमी के बाहर की दुनिया और भीतर की दुनिया दोनों एक-दूसरे से जुड़ी हुई हैं; इन दोनों के भरे-पूरे चित्रण में ही यथार्थवाद साहित्य की समर्थ धारा बनता है।

निराला का सहज स्वर उदात्त है; ओज उनके साहित्य का प्रधान गुण है। उनका माधुर्य अन्य कवियों के माधुर्य से भिन्न है; उनका शोक अन्य कवियों की वेदना से भिन्न है। कोई भी कवि एक ही उदात्त स्तर पर कविता नहीं लिख सकता, न उसे लिखनी चाहिए। निर्माण सौन्दर्य के लिए उसे अनुदात्त या स्वरित स्तरों पर भी रचना करनी चाहिए। निराला एक ही कविता में भिन्न स्तरों पर अपने रचना-कौशल का परिचय देते हैं, अलग-अलग रचनाओं में भी। उनके श्रेष्ठ साहित्य में—भाव चाहे कोमल हों, चाहे कठोर—एक अन्तर्निहित शक्ति का परिचय मिलता है। यह शक्ति स्वाधीनता आन्दोलन के नये उत्थान की थी, यह शक्ति निराला के व्यक्तित्व की थी। दोनों के संयोग से ही निराला की साहित्य-साधना पूरी हुई।

उपसंहार : छायावाद का स्वरूप

[१]

तब छायावाद क्या है ? स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह ? गांधीवाद का साहित्यिक प्रतिबिम्ब ? निराला-साहित्य की विशेषताएँ उसकी अपनी विशेषताएँ हैं या छायावाद की सामान्य विशेषताएँ हैं ?

प्रथम महायुद्ध के बाद—स्वाधीनता आन्दोलन के उभार के पहले दशक में—हिंदी साहित्य में तीन धाराएँ प्रमुख हैं। एक धारा रीतिवादी है जिसके प्रतिनिधि रत्नाकर, मिश्रबन्धु, पद्मसिंह शर्मा आदि हैं। दूसरी धारा स्वाधीनता आन्दोलन के सुधारवादी पक्ष के साथ आगे बढ़ती है जिसके प्रतिनिधि मैथिलीशरण गुप्त, महावीरप्रसाद द्विवेदी, गोपालशरण सिंह आदि हैं। तीसरी धारा छायावाद की है

जिसकी साम्राज्य-विरोधी चेतना पहली दोनों धाराओं से अधिक प्रखर है, जिसके प्रतिनिधि कवि प्रसाद, निराला और पत हैं। इन तीनों कवियों के साहित्य की अपनी विशेषताएँ हैं जैसी कि किसी भी धारा के साहित्यकारों में होंगी; साथ ही उनमें सामान्य विशेषताएँ हैं जो उन्हें साहित्य की एक निश्चित धारा से संबद्ध करती हैं।

छायावाद साम्राज्य-विरोधी चेतना के निखार का साहित्य है—इस सत्य को रीतिवादी अस्वीकार करते थे जिनका अपना साहित्य विशुद्ध रस की खोज करता हुआ राजनीतिक संघर्षों का विरोधी था या बहुत उदार हुआ तो तटस्थ था। रीतिवाद के अनेक आचार्य अंग्रेजी राज के प्रमुख आधार देशी नरेशों को अपना अन्न-दाता मानते थे। छायावाद की साम्राज्य-विरोधी चेतना को अस्वीकार करते थे राष्ट्रीय आन्दोलन के सुधारवादी पक्ष के लोग जो अपनी दुलमुल राजनीति को देश की एकमात्र सही राष्ट्रीय नीति कहकर पेश करते थे। ये लोग सबसे अधिक प्रचार करते थे कि छायावाद केवल मिथ्या रहस्यवाद है, स्वाधीनता-आन्दोलन ने विमुख एक प्रकार का पलायनवाद मात्र है। वाद को तरह-तरह के प्रगतिवादी और व्यक्तिवादी आलोचक छायावाद को अतृप्त कामवासना का विस्फोट अथवा सुधारवादी राजनीति का प्रतिबिम्ब मानते थे। इनकी स्थापनाओं की प्रतिध्वनि हिंदी आलोचना-साहित्य में अब तक सुनाई देती है

रामचंद्र शुक्ल छायावादी काव्य से काफी असन्तुष्ट थे। उन्होंने 'कामायनी' के बारे में लिखा था, "वर्गहीन समाज की साम्यवादी पुकार की भी दबी-सी गूँज दो-तीन जगह है।" शुक्ल जी ने 'कामायनी' में गांधीवाद की गूँज नहीं सुनी; जो दबी-सी गूँज उन्हें सुनाई दी, वह वर्गहीन समाज की साम्यवादी पुकार की गूँज है। जो आलोचक छायावाद को गांधीवाद का साहित्यिक प्रतिबिम्ब मानते हैं, उनकी तुलना में शुक्ल जी का दृष्टिकोण अधिक तथ्यपरक है।

मुक्तिबोध कामायनी : एक पुनर्विचार में साम्राज्यवाद, सामन्तवाद, भारतीय पूँजीवाद की व्याख्या करते हुए, इनसे साहित्य का सम्बन्ध जोड़ते हुए बहुत-सी उलझनों में फँस गये हैं किन्तु भारत के राष्ट्रीय जागरण से प्रसाद-साहित्य को संबद्ध मानने में उन्हें दिशाभ्रम नहीं हुआ। मुक्तिबोध के अनुसार—"प्रसाद जी की भावुकता की मूल भित्ति मानव-सम्बन्धों के दृढ़ आधार पर खड़ी हुई है। इन्हीं सम्बन्धों के सामाजिक-राष्ट्रीय विस्तार के फलस्वरूप उन्होंने प्राचीन गौरव के ऐतिहासिक चित्र (अपनी रोमांटिक भावभूमि पर) प्रस्तुत किये; और उसमें हमारे प्रथम भारतीय राष्ट्रीय जागरण के स्पन्दनों की वेला सामने आई। इस अर्थ में प्रसाद जी की कहानियाँ और नाटक (चाहे उनकी पार्श्वभूमि ऐतिहासिक ही क्यों न हो) छायावादी युग के सर्वोत्कृष्ट भावों और आदर्शों से संपन्न हैं। अतएव प्रसाद जी के लिए यह स्वाभाविक ही था कि वे 'कामायनी' में भी उन देशव्यापी जीवन-आशाओं को व्यक्त करें। श्रद्धा कहती है— डरो मत अरे अमृत सन्तान... ये पंक्तियाँ इस बात की साक्षिणी हैं कि हमारा छायावादी रोमांटिक व्यक्तिवाद देशव्यापी जीवन-आशाओं तथा आदर्शों से न केवल समन्वित हो चुका था, वरन्

वह अव इतना सबल भी हो गया था कि वह देश और व्यक्ति में परिव्याप्त मानव-गरिमा को प्रस्तुत कर सके। श्रद्धा-सर्ग इस बात का जीवन्त प्रतीक है कि राष्ट्र-वाद में अव इतना आत्म-गौरव तथा आत्म-विश्वास उत्पन्न हो गया था कि वह अव अपने को वर्तमान तथा भविष्य का निर्णायक निर्माता समझता था तथा अपनी अंतिम विजय में उसे संपूर्ण विश्वास हो गया था—ऐसा विश्वास जो जीवन-तथ्यों पर, मानव-सम्बन्धों पर, जीवन की सर्जक शक्तियों पर आधारित है।” (पृ. ६३-६५)

हिन्दी-साहित्य में मुक्तिबोध-पूजकों का अच्छा-खासा दल है जो मुक्तिबोध के नाम का उपयोग प्रसाद-साहित्य के विरोध के लिए करता है। इस दल के मुखिया लोग मुक्तिबोध के अन्तर्विरोधों से कतराते हैं। वे बताएँ कि जो साहित्य देश और व्यक्ति में परिव्याप्त मानव-गरिमा को प्रस्तुत करता है, वह ह्रासग्रस्त पूंजीवाद, जर्जर सामन्तवाद, हिंसक साम्राज्यवाद का प्रतिनिधि कैसे हो गया। मुक्तिबोध इन सबसे कामायनी का सम्बन्ध वभी क्रमशः, कभी एक साथ जोड़ते हैं। मुक्तिबोध-पूजक सिद्ध करें कि डरो मत अरे अमृत संतान आदि पंक्तियों में आत्म-गौरव तथा आत्म-विश्वास का स्वर नहीं, ह्रासमान व्यक्तिवाद की पराजय और कुंठा का स्वर है। किन्तु कुंठा का स्वर होता तो अव तक वे कामायनी को संसार का सर्व-श्रेष्ठ काव्य सिद्ध कर चुके होते। प्रसाद का दोष यह है कि उनके साहित्य में हमारे राष्ट्रीय जागरण के स्पंदन सुनाई देते हैं।

प्रसाद-साहित्य और गांधीवाद के आन्तरिक भेद पर मैं विस्तार से अन्यत्र लिख चुका हूँ। अपने उस पुराने लेख का कुछ अंश यहाँ उद्धृत करता हूँ :

“इन सीमाओं के बावजूद (दार्शनिक और सामाजिक चिंतन की सीमाओं के बावजूद) यह समझना भ्रम होगा कि प्रसाद जी का चिंतन पूंजीपति वर्ग के सांस्कृतिक मार्ग गांधीवाद पर चल रहा था। गांधीवाद जहाँ जनता के क्रान्तिकारी उभार को दबाकर वर्ग-शान्ति और समझौते की राह पर चलता है, वहाँ प्रसाद जी वर्ग-शान्ति के बदले वर्गहीन समाज का आदर्श सामने रखते हैं। गांधीवाद जहाँ प्राचीन भारतीय समाज में वर्ग-संघर्ष अस्वीकार करता है, वहाँ प्रसाद जी ने राजा-प्रजा के रक्तमय संघर्ष का चित्र खींचकर उसे स्वीकार किया है। सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह कि गांधीवाद जहाँ निष्क्रिय प्रतिरोध की बात करता है, स्वयं कण्ट सहकर अन्यायी के हृदय-परिवर्तन की बात करता है, वहाँ प्रसाद जी ने सक्रिय प्रतिरोध का आदर्श रखा है, शस्त्र उठाकर आततायियों का विरोध करने का चित्र खींचा है।

“स्कन्दगुप्त में प्रसाद जी ने दिखाया है कि हूणों के आक्रमण से त्रस्त और दिखरी हुई जनता में फिर से साहस-संचार करके स्कंदगुप्त और उसके साथियों ने हूणों को समरभूमि में पराजित किया और उन्हें सिन्धु पार खदेड़ दिया। ब्रिटिश साम्राज्य से आक्रान्त देश में यह नाटक लिखकर प्रसाद जी ने सामयिक राजनीति की भी एक गुत्थी सुलझायी थी। पर्णदत्त कहता है, ‘देश के बच्चे भूखे हैं, नंगे हैं,

अंसहाय हैं, कुछ दो बाबा !' पर्णदत्त कैसी भीख चाहता है ? क्या भीख माँगने से देश का उद्धार होगा ? पर्णदत्त कहता है, 'जो दे सकता हो अपने प्राण, जो जन्म-भूमि के लिए उत्सर्ग कर सकता हो जीवन, वैसे वीर चाहिए, कोई देगा भीख मे ?' पर्णदत्त की याचना के उत्तर में पहले स्कंदगुप्त और फिर जनता मे से बहुत से वीर देशरक्षा के लिए आगे आ जाते हैं। जनता का संगठन करने मे साहित्यकार अपनी विशेष भूमिका पूरी करते हैं। विजया महाकवि कालिदास से कहती है, 'आश्चर्य और शोक का समय नहीं है। सुकवि शिरोमणि ! गा चुके मिलन-संगीत, गा चुके कोमल कल्पनाओ के लचीले गान, रो चुके प्रेम के पवड़े। एक बार वह उद्बोधन गीत गा दो कि भारतीय जनता अपनी नश्वरता पर विश्वास करके भारत की सेवा के लिए सन्नद्ध हो जाय !' कालिदास काव्य से ही जनता को संगठित नहीं करते, वह स्त्रियों को घसीटनेवाले अत्याचारी हूणों का तलवार उठाकर विरोध भी करते हैं। प्रसाद के श्रेष्ठ नाटक स्कंदगुप्त के कालिदास महाकवि ही नही, वीर कवि भी है। हूणों को ललकारते हुए वह कहते हैं, 'इन निरीहों के लिए प्राण उत्सर्ग करना धर्म है। कायरो ! स्त्रियों पर यह अत्याचार !'

"प्रसाद जी के लिए कलाकार सामाजिक संघर्ष में तटस्थ नहीं रहता। वह जनता और देश के प्रति सहानुभूति ही नहीं प्रकट करता, वह संघर्ष में भाग भी लेता है। और यह संघर्ष निष्क्रिय प्रतिरोध के मार्ग पर नहीं बढ़ता, उसका रास्ता सक्रिय प्रतिरोध का है। इससे स्पष्ट है कि प्रसाद जी ने अपने साहित्य में पूँजीवादी नेताओं की कार्यनीति को आदर्श नहीं माना।" (लोकजीवन और साहित्य, पृ. ४५-६)

साम्राज्य-विरोधी चेतना को निखारने के लिए प्रसाद इतिहास का उपयोग वैसे ही करते हैं, जैसे निराला; वह सक्रिय प्रतिरोध के वैसे ही समर्थक हैं जैसे निराला। दोनों के लिए गाँधीवादी राजनीति और समाजनीति के प्रतिनिधि कवि थे मैथिलीशरण गुप्त। दोनों ही इन्हे छायावादी कवियों से घटिया कवि मानते थे, दोनों ही गाँधीवाद से मैथिलीशरण गुप्त के आन्तरिक सम्बन्ध को अच्छी तरह समझते थे।

काशी में मैथिलीशरण गुप्त के अभिनंदन की तैयारियाँ हो रही थी। गाँधीजी अभिनंदन ग्रंथ भेंट करें, इसके लिए प्रयत्न किया जा रहा था। निराला ने कहा :

"गुप्त जी बड़े हैं। उनका अभिनंदन अवश्य होना चाहिए। विरोध से क्या होता है ? कोई विश्वविद्यालय की ऊँची कक्षाओं को पढ़ाता है और कोई मिडिल स्कूल का अच्छा मुद्गरिस होता है। आप लोग यह बताइए, क्या प्रोफेसर का सम्मान होना चाहिए और मिडिल स्कूल के मुद्गरिस का सम्मान न होना चाहिए ? मैं तो समझता हूँ जो भी समाजसेवा की इस पाठशाला में यश कमा सके, उसका उचित सम्मान होना चाहिए, और गुप्त जी को मैं ऐसा ही यशस्वी मुद्गरिस मानता हूँ।" (मैथिलीशरण गुप्त अभिनंदन ग्रन्थ में पद्मनारायण आचार्य का लेख)

निराला सम्मान के पक्ष में थे किंतु प्रोफेसर और मुद्गरिस का भेद करते हुए।

प्रोफ़ेसर प्रसाद या पंत हो सकते हैं, वह स्वयं हो सकते हैं, मैथिलीशरण गुप्त नहीं। 'मतवाला' में पंत पर लिखते हुए निराला ने मैथिलीशरण गुप्त की पक्तियाँ उद्धृत की, सम्मान प्रकट करने के लिए; फिर दिखाया खड़ी बोली का नया रचा हुआ रूप है पंत-काव्य में। उसी धारणा के अनुरूप ऊपर उद्धृत किया हुआ उनका कथन है।

अभिनंदन के विरोध करने के लिए नागरी प्रचारिणी सभा में कुछ साहित्य-प्रेमियों की बैठक हुई। इसमें जयशंकर प्रसाद भी थे। जब पद्मनारायण आचार्य ने प्रसाद से पूछा कि वह अभिनंदन का विरोध क्यों कर रहे हैं, तब उन्होंने कहा : अभिनंदन में तुम्हारे साथ रहेगे, सभा में विरोध करने वालों के साथ थे। दोनों बातों में कोई विरोध नहीं क्योंकि मैथिलीशरण गुप्त के अभिनंदन का विरोध उनके गौरव की कहानी बन जायगा। फिर अपने को वेदनावादी कहते हुए मैथिलीशरण और निराला—दोनों की मान-सम्मान की आकांक्षा पर टिप्पणी की : "और मेरा कहना तो यह है कि जैसे निरालाजी को सम्मान नहीं मिला, पर सम्मान की इच्छा है, उसी प्रकार गुप्त जी भी अपने को उपेक्षित मानते हैं। उन्होंने उपेक्षिता की वकालत की है, पर वे स्वयं भी कहीं इस दंद को छुपाये हुए हैं। और मैं तो वेदनावादी हूँ। वेदना के शमन को मानव की सबसे बड़ी पूजा समझता हूँ। इसीलिए निराला और गुप्तजी के अभिनंदन को मैं ऋण मानता हूँ।"

वात बड़ी चतुराई से कही गई है। मुर्दारिस और प्रोफ़ेसर का भेद न करके प्रसाद ने वेदना के शमन का सूत्र पकड़ा। गुप्तजी उपेक्षित महसूस करते हैं, दुखी हैं, अवश्य अभिनंदन करना चाहिए। वे आधुनिक हिंदी के निर्माता हैं, श्रेष्ठ कवि हैं, ऐसी कोई बात नहीं है। निराला का नाम जोड़ने से मैथिलीशरण गुप्त के प्रति प्रतिद्वंद्विता के भाव का साधारणीकरण हुआ।

इसके बाद गाँधीवाद से मैथिलीशरण गुप्त का सम्बन्ध जोड़ते हुए प्रसाद ने ये महत्त्वपूर्ण बातें कही : "इस युग के तीन व्यक्तियों को महापुरुष मानता हूँ : गाँधीजी, रवीन्द्र बाबू और मालवीय जी। और मैं अपने को इन तीनों में से किसी एक का अनुयायी नहीं मानता। पर गुप्त जी तो बिना अनुगमन किए रह ही नहीं सकते और वे इसी कला में बेजोड़ हैं। मेरी-उनकी क्या बराबरी ? वे दूसरे क्षेत्र में काम करते हैं और मैं दूसरे में। जिस क्षेत्र में वे हैं उस क्षेत्र में वे अद्वितीय हैं। अतः उनका अभिनंदन होना चाहिए।"

गुप्त जी अनुगमन की कला में बेजोड़ हैं। मालवीयजी, रवीन्द्रनाथ ठाकुर और गाँधीजी—इन तीनों में प्रसाद किसी के अनुगामी नहीं, मैथिलीशरण गुप्त अनुगमन किए बिना रह नहीं सकते। स्पष्ट ही उन तीन महापुरुषों में गुप्त जी अनुगामी हैं गाँधीजी के। उस क्षेत्र में वह अद्वितीय हैं। यहाँ प्रसाद का व्यंग्य निराला से भी अधिक मर्मवेधी है। उनकी उक्ति से गाँधीवाद-छायावाद के सम्बन्ध में मेरा विश्लेषण पुष्ट होता है। जो लोग प्रसाद-साहित्य को रवीन्द्र-काव्य का अनुकरण कहते थे अथवा मनु या स्कंदगुप्त का नाम सुनते ही उन्हें हिंदू पुनरुत्थान-

वादी मान बैठते हैं, वे प्रसाद के कथन पर ध्यान दें। वह अपने को न मालवीय जी का अनुगामी मानते हैं, न रवीन्द्रनाथ का। हिन्दी के छायावादी साहित्य की अपनी विशेषताएँ हैं और उनका अध्ययन करने से प्रसाद की दर्पोक्ति सही मालूम होती है।

इस प्रसंग में स्वयं गाँधीजी ने मैथिलीशरण गुप्त से अपने सम्बन्ध को लेकर जो कुछ कहा, वह उल्लेखनीय है। पद्मनारायण आचार्य से उन्होंने कहा, “मैं तो साहित्यिक दृष्टि से निश्चित रूप से मूर्ख हूँ। और गुप्त जी हम सभी मूर्खों के प्रतिनिधि कवि हैं।”

वात अतिरंजित ढंग से कही गई है किन्तु यह सच है कि मैथिलीशरण गुप्त गाँधीजी और उनके अनुगामियों के प्रतिनिधि कवि हैं।

सन् '३०-३१ के आन्दोलन की असफलता से गाँधीवाद को गहरा धक्का लगा। सन् '३० से '४० तक का समय भारतीय समाज में गाँधीवाद-विरोधी रुझानों के फूटने-फैलने का सबसे महत्त्वपूर्ण काल है। अनेक प्रकार की वामपंथी विचार-धाराएँ देश में फैलती हैं; राष्ट्रीय आन्दोलन से सुधारवादी नेतृत्व को अलग कर देने की संभावनाएँ उत्पन्न होती हैं। किन्तु वामपंथी नेता इन संभावनाओं से लाभ उठाने में असफल रहे। गाँधीजी ने सिद्ध कर दिया कि मूर्ख वह नहीं, उनके विरोधी हैं।

उस दशक में गाँधीवाद से लोगों की जो आस्था डिगी, उसका गहरा असर हिन्दी लेखकों पर पड़ा। प्रेमचंद का गोदान, प्रसाद का तितली, निराला की देवी और चतुरी चमार इसी दौर की रचनाएँ हैं। इन सबका सृजन उस समय हुआ था जब प्रगतिशील साहित्य के प्रचार-प्रसार के लिए कोई भी संघर्ष प्रयास न हुआ था। सन् '३० के बाद हिंदी साहित्य में इस नये यथार्थवाद का विकास स्वतःस्फूर्त ढंग से हुआ। प्रगतिवादी आलोचक इस विकास से, उस विकास के सामाजिक कारणों से अपरिचित थे। प्रगतिवाद के विरोधी भी देश और साहित्य की नई गति-विधि से उत्तर्क ही देखते थे। इस नये यथार्थवाद की विशेषता है गाँधीवाद के प्रति आलोचनात्मक दृष्टिकोण। जहाँ ऐसा दृष्टिकोण पहले से था, वहाँ उसमें और तीव्रता आया। इस आलोचनात्मक दृष्टिकोण के साथ समाजवादी विचारधारा का प्रभाव जुड़ा हुआ है। हिंदी के अनेक मार्क्सवादी लेखक अपनी दृष्टि को बहुत वैज्ञानिक समझकर प्रेमचंद आदि उन पुराने लेखकों के प्रति प्राध्यापकीय उदारता दिखाते हुए कहते हैं, बहुत अस्पष्ट और उलझा हुआ प्रभाव था उन पर समाजवाद का क्योंकि उन्होंने उसका वैज्ञानिक अध्ययन न किया था, फिर भी वह धुँधली-सी समाजवादी विचारधारा थी, हम मानते हैं।

इस धुँधली विचारधारा की विशेषता थी—किसानों के संगठन और उनके सामन्त विरोधी संघर्ष के महत्त्व का बोध। वैज्ञानिक अध्ययन करने वालों की विशेषता है : किसान-जीवन से अलगाव, मध्यवर्गीय दायरे में आत्मानुभूत सत्यों का उद्घाटन।

गोदान, तितली और चतुरी चमार की विचारभूमि सामान्य है। इसीलिए प्रेमचंद और छायावाद को परस्पर-विरोधी मानकर अलगाने की जगह दोनों का अध्ययन स्वाधीनता-आन्दोलन के उतार-चढ़ाव को ध्यान में रखते हुए करना चाहिए।

तितली में प्रसाद किसानों के जीवन-संघर्ष का चित्रण करते हैं। रामजस की बातें प्रेमाश्रम के बलराज की याद दिलाती हैं। कहता है, “पैसे के बल पर धर्म और सदाचार का अभिनय करना भुलवा दूंगा। मैंने जो कुछ पढ़ा-लिखा था, सब झूठा था। आजकल क्या, सब युगों में लक्ष्मी का बोलवाला था। भगवान् भी इसी के संकेतों पर नाचते हैं। मैं तुम्हारे इस झूठे पाप-पुण्य की दुहाई नहीं मानता।” यही रामजस घिर जाता है, लेकिन बहादुरी से लड़ता है। “इधर दो उधर दस। जमकर लाठी चलने लगी। मधुवन और रामजस जब घिर जाते तो लाठी टेककर दस-दस हाथ दूर जाकर खड़े हो जाते। छः आदमी गिरे और रामजस भी लहू से तर हो गया।” यह सब गांधीवाद की परिधि के बाहर के दृश्य हैं।

कर्मभूमि के महन्त की तरह तितली में भी एक महन्त हैं “जो भक्तों की भेंट और किसानों का सूद दोनों ही समभाव से ग्रहण करते हैं।” प्रसाद ने प्रेमचंद की तरह आर्थिक शोषण के साथ धार्मिक अंधविश्वासों और रूढ़ियों का विरोध किया। तितली के अन्त में सबको काम लायक जमीन मिल जाती है किंतु तितली का विचार है कि जमींदार के रहते वास्तविक भूमि-सुधार नहीं हो सकते। कहती है, “यदि आप लोग वास्तविक सुधार करना चाहते हो, तो खेतों के टुकड़ों को निश्चित रूप में बांट दीजिए और सरकार उन पर मालगुजारी लिया करे।” अर्थात् नये सिरे से भूमि का बँटवारा होना आवश्यक है।

तितली, गोदान और चतुरी चमार की विचारभूमि सामान्य है किंतु किसान-जीवन को देखने, उसे गहराई से चित्रित करने में बड़ा अन्तर है। यहाँ सिद्ध केवल यह करना है कि छायावादी साहित्य की साम्राज्य-विरोधी चेतना सन् '३० के बाद और निखरती है। इसका एक लक्षण यह है कि छायावादी कवि किसान जीवन को आधार बनाकर नया साहित्य रचते हैं। जो साहित्य सन् '३० से पहले भी गांधी-वाद का अनुयायी नहीं था, वह सन् '३० के बाद उससे और दूर हट जाता है।

किसान-जीवन से पंत का लगाव कम है। पल्लव और गुञ्जन के प्राकृतिक सौन्दर्य में भारत का दरिद्र, संघर्षशील किसान खो गया है। किंतु ग्राम्या में पंत पहली बार उत्तर भारत के गाँव को, गाँव में किसान-जीवन को नजदीक से देखते हैं। यह कार्य वह प्रसाद और निराला के बाद करते हैं, प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन के सूत्रपात के बाद करते हैं, किंतु किसान जीवन पर वह भी कविताएँ लिखते हैं, यह तथ्य उसी विकास का प्रमाण है जो '३०-'४० वाले दशक की विशेषता है।

इस दशक में अपने सौन्दर्यवाद का दायरा तोड़कर उन्होंने नये कवित्वहीन विषयों पर कविताएँ लिखी किंतु जहाँ प्रसाद और निराला गांधीवाद के तीक्ष्ण

आलोचक हैं, वहाँ पंत सन् '३४ के वाद नये सिरे से गाँधीवाद के प्रभाव में आते हैं। गाँधीजी उन्हें अतिमानवीय चमत्कार के रूप में दिखाई देते हैं।

प्रथम भेंट में मिला हृदय को सूक्ष्म स्पर्श, दृग विस्मय प्रेरित,
स्फुरित इन्द्रधनु अर्चि विनिर्मित हुआ मनोमय वपु उद्भासित।

साठ वर्ष : एक रेखांकन में गाँधीजी से अपनी भेंट का उल्लेख करने के बाद पंत ने लिखा है, "तब से जब भी मेरा मन युग-संघर्ष के आँधी तूफान से आक्रान्त हुआ मैंने गाँधीजी का स्मरण किया है और जिस रूप में भी मैं ग्रहण कर सका, मैंने उनके व्यक्तित्व से सहायता ली है और मेरे काव्य में तब से गाँधीवाद का एक स्वर सदैव विद्यमान रहा है। गाँधीजी के तप-पूत व्यक्तित्व से जिस ओजस्वी सात्विक चैतन्य का जन्म मेरे भीतर हुआ था उसे युग की विषाक्त शक्तियों से टकराकर संघर्ष करना पड़ा; इसी संघर्ष में मैं युग-जीवन में व्याप्त प्रच्छन्न विष के स्वरूप को समझ सका। मेरे कवि-हृदय को नवयुग मंगल के लिए एक सर्वांगपूर्ण रससिद्ध चैतन्य की खोज थी, जिसकी प्राप्ति के लिए गाँधीजी का अन्तःस्पर्श शुभ्र सोपान बन सका।" (पृ. ५१-५२)

एक ओर प्रसाद और निराला, दूसरी ओर पंत—इनके राजनीतिक दृष्टिकोणों का अन्तर यहाँ स्पष्ट हो जाता है।

स्वाधीनता-आंदोलन के प्रति छायावादी कवियों का रुख उन्हें इतिहास की नए सिरे से समझने की प्रेरणा देता है। 'शेरसिंह का शस्त्र-समर्पण', 'पेशोला की प्रतिध्वनि', 'प्रलय की छाया'—निराला के वर्णिक मुक्त छन्द में लिखी हुई प्रसाद की ये कविताएँ इतिहास के पुराने संघर्षों से भारतीय जनता के नए संघर्षों को जोड़ती हैं। इनमें एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण संघर्ष था—१८५७ का स्वाधीनता संग्राम। निराला ने लिखा कि सन् '५७ में यहाँ के लोगों ने सिद्ध कर दिया कि वे "ऐसी संगठित शक्ति की करामात दिखाने का हीसला रख सकते हैं—वह संगठन कर सकते हैं, जितना बड़ा आज तक राजनीति के अंधकार में उड़ने वालों से नहीं हो सका।" (प्रबन्ध प्रतिमा, पृ. २००) पंत ने लोकायतन में इस संग्राम का मूल्यांकन इस प्रकार किया है :

सन् सत्तावन का विप्लव था
लोकद्रोह से प्रेरित निश्चित,
वन दावा-सा फैल बुझा जो
जन-भू वल था तब न संगठित।
सामन्ती उच्छ्वास रहा वह
राष्ट्रीय आदर्शों से विरहित,
आंग्लों की बर्बरता अब तक
कुलिश नोक से उर में अंकित !
टोपे था वीरों की टोपी,
रानी शीर्ष-मुकुट शौर्य-स्मित...

सामन्ती विद्रोह रहा वह

अभिनव वैज्ञानिक युग के प्रति । (पृ. ६१)

निराला के लिए सन् सत्तावन में यहाँ की जनता ने अपनी अपूर्व संगठन-क्षमता का परिचय दिया, पंत के लिए तब जन-भू-वल संगठित न था। वह उसे लोकद्रोह मानते हैं, साथ ही उसे सामन्ती उच्छ्वास, सामन्ती विद्रोह भी कहते हैं। वह तात्या टोपे की वीरों की टोपी बनाकर उनकी प्रशंसा करते हैं, साथ ही उन्हें वैज्ञानिक युग का विरोध करने वाला प्रतिक्रियावादी सामन्त-भक्त भी बना देते हैं। पंत का दृष्टिकोण सुरेन्द्रनाथ सेन जैसे इतिहासकारों के दृष्टिकोण से मिलता है, निराला का दृष्टिकोण उन क्रान्तिकारियों का है जिन्होंने सन् सत्तावन के विकट संघर्ष के सम्मान में अपने दल का नाम गदर पार्टी रखा था।

स्वाधीनता-संग्राम के प्रति निराला और पंत के दृष्टिकोणों में जो अन्तर है, वह इतिहास के प्रति उनके दृष्टिकोणों में भी है। भारत के अन्य संघर्षों की प्रेरणा-दायक मानकर पंत ने उन पर कविता लिखी हो, ऐसा भी नहीं है। गाँधीजी के नेतृत्व में चलने वाले आंदोलनों पर भी पल्लव-गुञ्जन में उन्होंने कुछ नहीं लिखा। स्वभावतः पंत की सारी क्रान्तियाँ मनुष्य के मन में होती हैं।

स्वाधीनता-आन्दोलन और भारतीय इतिहास के प्रति निराला-प्रसाद तथा पंत के दृष्टिकोणों की भिन्नता छायावाद के अन्तर्विरोधों का प्रमाण है।

[२]

इतिहास के प्रति छायावादी कवियों का दृष्टिकोण स्वाधीनता-आन्दोलन की राजनीतिक प्रेरणा से ही निर्धारित नहीं होता, वह स्वाधीनता-आन्दोलन के साथ चलने वाली सामाजिक क्रान्ति से भी प्रभावित होता है। सामन्ती समाज के अन्तर्विरोधों को, राजाओं के अत्याचारों, उच्च वर्णों द्वारा निम्न वर्णों के उत्पीड़न को निराला ने अच्छी तरह पहचाना था। प्रेमचंद की पीढ़ी के उपन्यासकारों में यह दृष्टि सबसे अधिक वृन्दावनलाल वर्मा में है। उससे मिलती-जुलती दृष्टि प्रसाद की है। क्रूर, नृशंस, देश की रक्षा करने में असमर्थ राजा वध्य है—प्रसाद की ध्रुवस्वामिनी में यह नीति-सूत्र पिरोया हुआ है।

समाज के नेता, महाराज, दण्ड-विधायक वे लोग हैं जो धूर्त, पाखंडी और अन्यायी हैं। राज्यश्री में नरदत्त न्याय-अन्याय का एकदम आधुनिक विवेचन करता है, केवल उसकी शैली पर प्राचीनता का रंग है। दो-चार शब्द इधर-उधर बदल दिये जायँ तो लगेगा कि स्वाधीन भारत की समाज-व्यवस्था से परेशान कोई 'ऐंग्री यंग मैन' यह सब लिख रहा है। नरदत्त कहता है, "कौन न कहेगा कि महत्त्वशाली व्यक्तियों के सौभाग्य-अभिनय में धूर्तता का बहुत हाथ होता है। जिनके रहस्यों को सुनने से रोम-कूप स्वेद-जल से भर उठें, जिसके अपराध का पात्र छलक रहा है, वही समाज का नेता है। जिसके सर्वस्व-हरणकारी करों से कितनों का सर्वनाश हो चुका है, वही महाराज है। जिसके दण्डनीय कार्यों का न्याय करने में परमात्मा को

समय लगे, वही दंड-विधायक है। यदि किसी साधारण मनुष्य का यही काम होता, जो महाराज देवगुप्त ने किया है, तो वह चोर, लंपट और धूर्त आदि उपाधियों से विमूषित होता। परन्तु उन्हें कौन कह सकता है ?”

सम्पत्ति की पूजा करने वाले समाज में ऐसी ही धूर्तता का बोलवाला होता है, फिर वह समाज चाहे सामन्ती हो, चाहे पूंजीवादी। नरदत्त के कथन में ऐसे ही समाज की आलोचना है। वर्मशास्त्रों की दुहाई इसी धूर्तता और अन्याय की रक्षा के लिए दी जाती है। निराला की तरह प्रसाद जातिप्रथा और वर्णव्यवस्था वाले उत्पीड़न के कट्टर विरोधी हैं, सामन्ती रूढ़ियों से जकड़ी हुई नारी की स्वाधीनता के प्रबल समर्थक हैं। इन रूढ़ियों को छिन्न-भिन्न करने के लिए प्रसाद, निराला और प्रेमचंद—ये तीनों साहित्यकार धार्मिक अन्धविश्वासों की तीव्र आलोचना करते हैं।

इन्द्रजाल संग्रह में एक कहानी है ‘विराम चिह्न’। अछूत मन्दिर में प्रवेश करने के अधिकार के लिए लड़ रहे हैं। भक्त लोग लट्ठ लिए मंदिर की रक्षा को तत्पर हैं। प्रसाद ने लिखा है, “आस्तिक भक्तों का भुण्ड अपवित्रता से भगवान् की रक्षा करने के लिए दृढ़ होकर खड़ा था।” यह संघर्ष शान्तिपूर्ण, अहिंसक ढंग से नहीं चलता। “लट्ठ चले, सिर फूटे। राखे आगे बढ़ ही रहा था। कुञ्जबिहारी ने वगल से धूमकर राखे के सिर पर करारी चोट दी। वह लहू से लथपथ वही लोटने लगा।”

शूद्र मंदिर-प्रवेश के अधिकार के लिए लड़ते हैं किंतु इस अधिकार के मिल जाने से उनकी समस्या हल न होगी, कर्मभूमि के लेखक की तरह प्रसाद भी जानते हैं। तितली में भूखा दरिद्र माधो मंदिर के सामने खड़ा है। महंत उसे दुरदुराकर भगाता है। प्रसाद लिखते हैं, “उसका सिर चकरा रहा था। उसने मंदिर के सामने आकर भगवान् को देखा। वह निश्चल प्रतिमा ! ओह, करुणा कहीं नहीं ! भगवान् के पास भी नहीं !” (पृ. १८१)

वहाँ एक स्त्री खड़ी है, नाम है राजकुमारी। माधो को दुतकारा जाता देखकर वह महन्त के धार्मिक पाखंड की आलोचना करती है : “ठाकुरजी के घर में भी दुखियों और दीनों को आश्रय न मिले तो फिर क्या यह सब ढोंग नहीं ? यह दरिद्र किसान क्या थोड़ी-सी भी सहानुभूति देवता के घर से भीख में नहीं पा सकता ?” (उप., पृ. १८२)

महन्त इस आलोचना का उत्तर नहीं देता। वह राजकुमारी पर अधिकार करना चाहता है। उसकी आवाज सुनकर मधुवन आ जाता है। “दोनों हाथों से महन्त का गला पकड़कर दवाने लगा। वह छटपटाकर भी कुछ बोल नहीं सकता था। और भी बल पूर्वक दबाया। धीरे-धीरे महन्त का विलास-जर्जर शरीर निश्चेष्ट होकर ढीला पड़ गया।” (पृ. १८६)

प्रेमचंद और निराला की तरह प्रसाद नारी की सम्मानरक्षा के विकट समर्थक हैं। इसके लिए वह हिंसा-अहिंसा का विचार नहीं करते। तितली में मधुवन राजकुमारी की रक्षा करता है; ध्रुवस्वामिनी को अपनी रक्षा खुद करनी होती है। वह महारानी है किंतु उसका पति मद्यप और क्लीव है, शकों से अपनी रक्षा करने के

लिए उन्हें अपनी सहर्षमिणी सौप देने को तैयार हो जाता है। ऐसा पति वध्य है; उसे त्यागकर नारी को दूसरा पति चुनने का अधिकार है। इस अधिकार के समर्थन में प्रसाद ने अपनी सतेज नाटिका ध्रुवस्वामिनी लिखी है। जैसे काले कारनामे में मनोहर की माँ शताब्दियों से किये जाते हुए नारी के अपमान की ज्वाला सँजोए हुए है, वैसे ही प्रसाद की यह ध्रुवस्वामिनी है। सामाजिक क्रांति की ऐसी तड़प, अपमानित पराधीन नारी के प्रति ऐसी गहरी सहानुभूति; उसके संघर्ष की कठिनाइयों का ऐसा ज्ञान, उसकी संघर्षक्षमता और विजय में ऐसा विश्वास प्रसाद की अन्य रचना में नहीं है। वीनें, कुवड़े और हिजड़े के स्वाँग द्वारा उन्होंने सामन्ती सभ्यता के विकृत, ह्लास-ग्रस्त पक्ष का चित्रण किया है। ध्रुवस्वामिनी के तीक्ष्ण व्यंग्य-बोल शास्त्र और नीति की दुहाई देने वालों को वेध डालते हैं। राजकुमारी की रक्षा के लिए जैसे मधुवन दौड़कर आता है, वैसे कोई पुरुष ध्रुवस्वामिनी की रक्षा करने नहीं आता। वह स्वयं ही चन्द्रगुप्त को प्रेरित करती है; क्लीव पति को त्यागने और नया पति चुनने के अधिकार का मानो प्रदर्शन करते हुए वह पति, अमात्य और अन्य जनों के सामने चंद्रगुप्त को बाँहों में भर लेती है।

“इस राजकुल के अन्तःपुर में मेरे लिए न जाने कब से नीरव अपमान संचित रहा, जो मुझे आँते ही मिला... इस राजकुल में एक भी संपूर्ण मनुष्यता का निदर्शन न मिलेगा क्या? जिधर देखो कुवड़े, वीने, हिजड़े, गूंगे और बहरे... अमात्य... आर्य समुद्रगुप्त के पुत्र को पहचानने में तुमने भूल तो नहीं की? सिंहासन पर भ्रम से किसी दूसरे को तो नहीं बिठा दिया।... मैं केवल यही कहना चाहती हूँ कि पुरुषों ने स्त्रियों को अपनी पशु-संपत्ति समझकर उन पर अत्याचार करने का अभ्यास बना लिया है, वह मेरे साथ नहीं चल सकता... ओह, तो मेरा कोई रक्षक नहीं? नहीं, मैं अपनी रक्षा स्वयं करूँगी। मैं उपहार में देने की वस्तु, शीतल मणि नहीं हूँ। मुझमें रक्त की तरल लालिमा है। मेरा हृदय उष्ण है और उसमें आत्म-सम्मान की ज्योति है। उसकी रक्षा मैं ही करूँगी।... संसार मिथ्या है या नहीं, यह तो मैं नहीं जानती, परन्तु आप, आपका कर्मकाण्ड और आपके शास्त्र क्या सत्य है, जो सदैव रक्षणीया स्त्री की यह दुर्दशा हो रही है?... रोष है, हाँ मैं रोष से जली जा रही हूँ। इतना बड़ा उपहास—धर्म के नाम पर स्त्री की आज्ञाकारिता की यह पैशाचिक परीक्षा, मुझसे बलपूर्वक ली गई है।... पृथ्वी तल से जैसे एक साकार घृणा निकलकर मुझे अपने पीछे लौट चलने का संकेत कर रही है। क्यों, क्या वह मेरे मन का कलुष है? क्या मैं मानसिक पाप कर रही हूँ?... कुमार (यह उसका प्रेमी चन्द्रगुप्त है) ! मैं कहती हूँ कि तुम प्रतिवाद करो। किस अपराध के लिए यह दंड ग्रहण कर रहे हो?... झटक दो इन लीह-शृंखलाओं को ! यह मिथ्या ढोंग कोई नहीं सहेगा। तुम्हारा क्रुद्ध दुर्देव भी नहीं।”

ऐसी है प्रसाद की ध्रुवस्वामिनी। नारी का यह रूप रीतिवादी काव्य में नहीं है, तथाकथित राष्ट्रीय काव्य में नहीं है, वह प्रसाद में है, निराला में है। प्राचीन काव्यों में वह महाभारत और रामायण में है। व्यास और वाल्मीकि की ग्रंथ करुणा—

ओज मिश्रित मानवतावादी परम्परा सामाजिक क्रान्ति के नवयुग में प्रसाद और निराला के साहित्य में फिर नया जीवन पाती है।

छायावाद भारत में आमूल सामाजिक क्रान्ति की आकांक्षा का साहित्य है। वह वर्णगत उत्पीड़न का विरोधी, शूद्र और नारी की समानता का समर्थक, धार्मिक अंधविश्वासों और रूढ़ियों का विध्वंसक साहित्य है। स्वभावतः वह जीवन की स्वीकृति का साहित्य है : संसार में जन्म लेना पाप है, संसार दुःख का कारण है, संसार मिथ्या है—इस तरह की मान्यताओं का वह विरोधी है। छायावादी कवियों में प्रसाद इन धारणाओं के सबसे सजग विरोधी है। वह बुद्ध की कर्षणा के समर्थक हैं, उनके दुःखवाद के नहीं। वह व्यावहारिक वेदान्त के समर्थक हैं, मायावाद के नहीं।

‘रहस्यवाद’ नाम के अपने प्रसिद्ध निबंध में उन्होंने प्रचलित धारणाओं के एक-दम विपरीत रहस्यवाद की व्याख्या की है। रहस्यवाद का अर्थ है जीवन में आनंद की खोज और उसकी प्राप्ति। यह आनंद अगोचर और अलौकिक नहीं है; उसमें कामचेतना का भी हिस्सा है। “काम का धर्म में अथवा सृष्टि के उद्गम में बहुत बड़ा प्रभाव ऋग्वेद के समय में ही माना जा चुका है—कामस्तदग्ने समवर्तताधि मनसोरेतः प्रथमं यदासीत्। यह कामप्रेम का प्राचीन वैदिक रूप है और प्रेम से वह शब्द अधिक व्यापक भी है।” (काव्य और कला तथा अन्य निबंध, पृ. ४७) रहस्यवाद के विरोधियों की आलोचना करते हुए प्रसाद ने लिखा कि वे मिथ्या नैतिक आदर्शों से प्रेरित हैं। यदि वे रहस्यवाद के आनंदपथ को स्वीकार कर लें तो उनके “आदर्शवाद का ढांचा ढीला पड़ जाता है।” (उप., पृ. ४६) प्रसाद और निराला दोनों ही आदर्शवाद शब्द का प्रयोग करते हैं और एक ही अर्थ ही में—मिथ्या नैतिक आदर्शों की विज्ञप्ति के लिए। ये आदर्शवादी “इस बात को स्वीकार करने में डरते हैं कि जीवन में यथार्थ वस्तु आनंद है, ज्ञान से वा अज्ञान से मनुष्य उसी की खोज में लगा हुआ है।” (उप.) यह जीवन की स्वीकृति है। संसार से पराङ्मुख जो लोग भारतीय संस्कृति की दुहाई देकर मायावादी, दुःखवादी धारणाओं का समर्थन करते हैं, उनसे प्रसाद कहते हैं, “प्राचीन आर्य लोग सदैव से अपने क्रियाकलाप में आनंद, उल्लास और प्रमोद के उपासक रहे।” (उप., पृ. ४६) बाद को उन दार्शनिक मतों का प्रसार हुआ जिनके अनुसार “संसार दुःखमय माना गया और दुःख से छूटना ही परम पुरुषार्थ समझा गया।” (उप., पृ. ५१) भारत में जिस अद्वैत मूलाभक्ति का विकास हुआ, उसके अनुसार “संसार को मिथ्या मानकर असंभव कल्पना के पीछे भटकना नहीं पड़ता था। दुःखवाद से उत्पन्न संन्यास और संसार से विराग की आवश्यकता नहीं थी।” (उप., पृ. ५७) जो संसार को मिथ्या मानते थे, उनका दर्शन था मायावाद। तब “जगत् को मिथ्या—दुःखमय मानकर सच्चिदानंद की जगत् से परे कल्पना हुई।” (उप., पृ. ६०)

प्रसाद के कथा-साहित्य और नाटकों में इस मायावाद की आलोचना अनेक स्थलों पर, अनेक रूपों में मिलती है। कंकाल में युवक मठाधीश देवनिरजनं गंगातट पर आसन और दृढ़ धारणा से अपने मन को ‘संयम में ले आने का प्रयत्न’ करता है

किंतु ध्यान के समय एक बालिका की मूर्ति सामने आ खड़ी होती है। “वह उसे माया-आवरण कहकर तिरस्कार करता; परंतु वह छाया, जैसे और ठोस हो जाती” (पृ. १५)। ध्यान में असफल होने पर “विद्वत्ता के जितने तर्क जगत् को मिथ्या प्रमाणित करने के लिए थे, उन्होंने उग्र रूप धारण किया” (उप., पृ. १८); किंतु इनके उग्र रूप धारण करने से वह अपनी मठाधीशी नहीं छोड़ देता। जगत् मिथ्या है, कर्म मिथ्या है; जिसने संसार रचा है, वह चाहता है, माया का खेल खेलो। देवनिरंजन गृहस्थ होकर पत्नी के साथ नहीं रहता किंतु मठ के आय-व्यय का निरीक्षण गृहस्थ की ही तरह करता है; “फिर यह सहज उपलब्ध सुख क्यों छोड़ा जाय?” (उप., पृ. १८) प्रसाद का आनंदपथ इस मठाधीशी सुख का समर्थक नहीं है। वह दिखा रहे है कि जो व्यक्ति संसार को मिथ्या कहता है, वह मठाधीश बनने का सुख छोड़ नहीं सकता। देवनिरंजन के तर्कों पर प्रसाद की टिप्पणी है: “त्यागपूर्ण थोथी दार्शनिकता जब किसी ज्ञानाभास को स्वीकार कर लेती है, तब उसका धक्का सम्हालना मनुष्य का काम नहीं।” (उप.)

देवनिरंजन आगे सोचता है, यह मठाधीशी आरम्भ कैसे हुई? धर्मसाधना के लिए तो एकांतवास का निर्देश है। अपने प्रश्न का उत्तर देता है कि “संघबद्ध होकर बौद्ध धर्म ने यह जो अपना कूड़ा छोड़ दिया है उसे भारत के धार्मिक सम्प्रदाय अभी भी फेंक नहीं सकते।” (उप., पृ. १९) अर्थात् यह मठाधीशी वृत्ति उन्हीं का आविष्कार है जो संसार को माया कहते थे, उसे समस्त दुखों का कारण मानते थे।

तितली में रामनाथ उस वेदान्त को नहीं मानता जो संसार को माया कहता है। यह मिथ्या वेदान्त है। “सच्चा वेदान्त व्यावहारिक है। वह जीवन समुद्र आत्मा को उसकी सम्पूर्ण विभूतियों के साथ समझता है।” (पृ. ९४)

प्रसाद का व्यावहारिक वेदान्त रूढ़ि-विरोधी है, निराला के वेदान्त की तरह। उनके रहस्यवाद में आनन्द का वैसे ही स्थान है जैसे निराला की प्रकृति-पूजा में। उल्लेखनीय है कि प्रकृति-पूजा वाले आनंदमय रहस्यवाद का सम्बन्ध प्रसाद ने सौन्दर्य-लहरी से जोड़ा है। सौन्दर्य-लहरी में ब्रह्म की नहीं शक्ति की उपासना है; यह शक्ति चेतन है, सुन्दर है—प्रसाद इस सत्य से भली-भाँति परिचित हैं। रहस्यवाद वाले निबंध के अन्त में लिखा है, “साहित्य में विश्वसुन्दरी प्रकृति में चेतनता का आरोप संस्कृत-वाङ्मय में प्रचुरता से उपलब्ध होता है। यह प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यवाद सौन्दर्य-लहरी के शरीरं त्वं शम्भो का अनुकरण मात्र है। वर्तमान हिंदी में इस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यंजना होने लगी है, वह साहित्य में रहस्यवाद का स्वाभाविक विकास है।”

यहाँ ‘प्रकृति अथवा शक्ति का रहस्यवाद’—ये शब्द ध्यान देने योग्य है। सच्चिदानंद ब्रह्म वाले अद्वैतवाद अथवा रहस्यवाद से यह भिन्न है। यह शरीर और आत्मा के द्वैत को स्वीकार नहीं करता। वह शरीर त्वं शम्भो—इस सूत्र को लेकर आगे बढ़ता है। हिंदी में—प्रसाद और निराला के साहित्य में—रहस्यवाद की ‘सौन्दर्यमयी’ व्यंजना होने लगी है। यह सौन्दर्य-पूजा उसकी विशेषता है, सौन्दर्य-

लेहरी की अनुरूपता और गीतांजलि से भिन्नता है ।

प्रसाद ने इस शक्ति-साधक, सौन्दर्य-पूजक रहस्यवाद से गीतिका के प्राक्कथन में निराला का सम्बन्ध जोड़ा : “निराला जी ने नृम्ण और ओज, सौंदर्य-भावना और कल्पना का जो माधुर्यमय संकलन किया है, वह उनकी कविता में शक्ति-साधना का उज्ज्वल परिचायक है ।”

नृम्ण और ओज—ये गुण अन्य कवियों में भी मिलते हैं । प्रसाद ने उनके संकलन को शक्ति-साधना का परिचायक क्यों कहा ? शक्ति से ओज का सम्बन्ध हो सकता है, नृम्ण का क्या सम्बन्ध ? सौन्दर्य-भावना और कोमल कल्पना से शक्ति-साधना का सम्बन्ध कैसे स्थापित किया जा सकता है ? इन प्रश्नों का उत्तर रहस्यवाद वाले निबन्ध में है । प्रकृति विश्वसुन्दरी है । विश्वसुन्दरी प्रकृति शक्ति भी है । इसलिए निराला की सौंदर्य-भावना उनकी शक्ति-साधना का उज्ज्वल परिचायक है । शक्ति और सौन्दर्य अभिन्न है ।

किन्तु निराला के लिए शक्ति मृत्युरूपा भी है । जीवन और मृत्यु, सुन्दर और भीषण, जड़ और चेतन—इनके द्वंद्व से चिरन्तन गतिशील प्रकृति निराला की प्रकृति है । निराला सौंदर्य और आनन्द के कवि ही नहीं, दुख और मृत्यु के कवि भी हैं । प्रसाद-साहित्य में विषाद है, दुख भी है किन्तु उनके दर्शन में इनकी स्वीकृति के लिए कोई युक्ति नहीं है । आनन्दकामी रहस्यवाद की यही कमजोरी है ।

[३]

छायावाद विकासमान आधुनिक भारतीय संस्कृति के अन्तर्विरोधो का साहित्य है । इन अन्तर्विरोधो का एक कारण परम्परा और आधुनिकता का द्वंद्व है । हमें आधुनिक राष्ट्र बनना है, साथ ही अपनी परम्परा को भी कायम रखना है । दोनों बातों में कोई अनिवार्य द्वंद्व नहीं किन्तु यदि आधुनिक भारत का नक्शा अस्पष्ट हो, तो परम्परा से कौन तत्त्व लिए जायें, कौन छोड़े जायें—यह विवेक भी अस्पष्ट होगा । तितली और कामायनी में आधुनिक समाज की जो कल्पना है वह अस्पष्ट है । उस कल्पना के अनुरूप परम्परा का मूल्यांकन भी अस्पष्ट, जहाँ-तहाँ अवैज्ञानिक है ।

उदाहरण के लिए रहस्यवाद वाले निबन्ध में मायावाद और दुखवाद का खंडन करते हुए प्रसाद ने बुद्धिवाद का खंडन किया है । इस बुद्धिवाद को वह विवेकवाद भी कहते हैं और उसे आनन्दवाद का विरोधी मानते हैं । आनन्द और बुद्धि का द्वंद्व कामायनी का मूल सूत्र है । श्रद्धा कामगोत्र की वालिका है, वह कामायनी है, आनन्द का स्रोत है; “इड़ा का बुद्धिवाद श्रद्धा और मनु के बीच व्यवधान बनाने में सहायक होता है ।” (कामायनी का आमुख)

प्रसाद ने भारतीय संस्कृति के आन्तरिक संघर्ष को पहले तो सामाजिक परिवेश से हटाकर विशुद्ध चिन्तन के धरातल पर स्थापित कर दिया है, फिर वेदों को पूर्ण ज्ञान का स्रोत मानकर उनसे आनंदमय रहस्यवाद का संबंध जोड़कर वाद के

समस्त विकास को प्रकारान्तर से पतन और ह्रास का इतिहास घोषित किया है। भक्ति-साहित्य को उन्होंने 'बुद्धिवाद का विकास' (काव्य और कला, पृ. ५१) अर्थात् मायावाद और दुःखवाद का विकास माना है। राम को उन्होंने 'विवेकवाद का सबसे बड़ा प्रतीक' (उप., पृ. ५६) माना, जो "केवल अपनी मर्यादा में और दुःसहिष्णुता में महान् रहे।" निर्गुण सन्त 'बुद्धिवादी' थे यद्यपि इन पर 'आनंद के सहज साधकों' का प्रभाव भी पड़ा। स्वभावतः राम के उपासक तुलसीदास सबसे बड़े बुद्धिवादी सिद्ध होते हैं। किन्तु प्रसाद के अनुसार उनके समय में आनन्द-साधक रहस्यवाद की धारा इतनी प्रबल थी कि "स्वयं तुलसीदास को भी अपने महाप्रबध में रहस्यात्मक संकेत करना पड़ा।" केवल "श्रज के कवियों ने राधिका-कन्हारई-सुमिरन के बहाने आनंद की सहज साधना परोक्षभाव में की।"

प्रसाद की यह आनन्द-साधना कहीं सामाजिक निष्क्रियता से जुड़ी हुई है। जीवन का चरम लक्ष्य यदि आनंद की प्राप्ति है तब क्रांति, संघर्ष, सामाजिक कर्तव्य—यह सब किसलिए? सामाजिक रूप से निष्क्रिय दृष्टि तुलसीदास का महत्त्व नहीं पहचान सकती; जिस दर्शन में मनुष्य की सबसे गहरी, प्रत्यक्ष, मार्मिक अनुभूति—शोकानुभूति—की व्याख्या नहीं है, वह तुलसीदास जैसे कवियों की व्याख्या भी नहीं कर सकता।

किंतु एक कविता में प्रसाद ने लिखा है कि तुलसीदास ने मानवता को ही राम का रूप दिया था—मानवता को सदैव राम का रूप दिया था। राम दुःसहिष्णुता में ही महान् नहीं हैं; वे दूसरों का दुःख दूर करने के कारण भी महान् हैं। इसीलिए 'सदैव' मानवता के प्रतीक हैं। जो राम के रूप में मानवता को चित्रित करता है, वह मानवता से—ससार से—पराङ्मुख 'बुद्धिवादी', मायावादी कैसे हो सकता है? तुलसीदास ने राम की उपासना की तो मानो मानवता की उपासना की, उनका विरोध कोई समझदार कवि कैसे करे? इसलिए—

राम छोड़ कर और की जिसने कभी न आस की
रामचरित-मानस कमल जय हो तुलसीदास की।

(काननकुसुम, पृ. ८७)

यह भी प्रसाद ने ही लिखा है।

स्वाधीनता-आंदोलन की मांग है कि लेखक सामाजिक जीवन से पराङ्मुख न होकर उसे गहराई से देखें, उसमें भाग लें, उसे चित्रित करें। स्वाधीनता-आंदोलन का यह दबाव साहित्य में यथार्थवादी रुझानों के पनपने का मुख्य सामाजिक कारण है। जहाँ स्वाधीनता-संघर्ष के साथ किसान-आंदोलन भी संगठित हो रहा है, सामन्त-विरोधी संग्राम तेज हो रहा है, वहाँ यथार्थवाद के विकास के लिए सामाजिक परिवेश और भी अनुकूल है। दूसरी ओर स्वाधीनता-आंदोलन के विकास की रूपरेखा स्पष्ट नहीं है, किसान-संघर्षों की भूमिका स्पष्ट नहीं, साम्राज्यवाद के दांव-पेंच स्पष्ट नहीं, उनके काट पहले से अपने पास तैयार नहीं। इस तरह की अस्पष्टता, इस तरह का अज्ञान यथार्थवाद का विकास रोकता है। इसके साथ

लेखक की अपनी सामाजिक स्थिति है, अपने संस्कार है, चारों ओर के सांस्कृतिक वातावरण का बोझ है जिसमें तरह-तरह की यथार्थ विरोधी दार्शनिक साहित्यिक धाराएँ पुजती हैं। इससे छायावादी साहित्य में विकट अन्तर्विरोधों की सृष्टि होती है।

प्रसाद चाहते हैं कि नये भारत के निर्माण के लिए ऐसा युवक-दल सामने आये—

जो अछूत का जगन्नाथ हो, कृषक-करोँ का दृढ़ हल हो
दुखिया की आँखों का आँसू और मजूरों का कल हो—

(उप., पृ. ६१)

अर्थात् युवक ऐसे होने चाहिए जो द्विज-शूद्र का भेद मिटा दें, जो दीन किसानों का संवल हों, दुखी जनों का दुख दूर करें, मजदूरों से भी जिनका सम्बन्ध हो। दूसरी ओर—

ले चल वहाँ भुलावा देकर,
मेरे नाविक ! धीरे धीरे।
जिस निर्जन में सागर लहरी,
अम्बर के कानों में गहरी—
निश्छल प्रेमकथा कहती हो,

तज कोलाहल की अवनी रे। (लहर, पृ. १४)

प्रसाद का मन छायालोक में वैसे ही रमता है जैसे निराला का। प्रसाद अवश्य जानते हैं कि यह छायालोक की सैर घातक है। स्कंदगुप्त में जहाँ विजया कहती है—गा चुके कोमल कल्पनाओं के लचीले गान—वहाँ प्रसाद की सजगता सिद्ध होती है किंतु प्रसाद-काव्य पर उनके छायालोक का घना कुहरा छाया हुआ है। उनकी सजगता वैसे तीव्र नहीं है जैसी निराला की; यथार्थ और छायालोक का अन्तर्विरोध उतना तीखा नहीं है जितना निराला में। निराला के किसान-संस्कार छायालोक में उन्हें चैन से घूमने नहीं देते। अप्सरा तक में किसान परिवेश को वह छोड़ नहीं पाते। सामाजिक उत्पीड़न को प्रत्यक्ष देखकर तिलमिला उठते हैं, स्वयं को धिक्कारने लगते हैं। मैं ईश्वर, सौन्दर्य, वैभव और विलास का कवि हूँ !—फिर क्रान्तिकारी !! प्रसाद इस आत्म-प्रताड़ना से मुक्त है। अन्तर्द्वन्द्व की वेदना के शमन-हेतु उनके पास एक व्यवस्थित दर्शन है जिसका स्रोत, उनके अनुसार सीधे ऋग्वेद में है। सौन्दर्य और आनंद की साधना का यह दर्शन एक हृद तक सामाजिक निष्क्रियता का दर्शन भी है।

‘हंस’ में तितली की आलोचना करते हुए प्रेमचंद ने लिखा था, “चरित्र संजीवन होकर छाया-से मालूम होते हैं। सूर्य का तीव्र प्रकाश कहीं नहीं है, मद्धिम चाँदनी में सारे दृश्य दिखाई देते जान पड़ते हैं।” यह उक्ति तितली पर उतना लागू नहीं होती जितना प्रसाद की कहानियों और उनकी कविताओं पर। छाया-वादी कविता के कुछ दोष प्रसाद में सबसे अधिक हैं। इनमें एक दोष है मद्धिम

चाँदनी में सारे दृश्यों का दिखाई देना । प्रसाद के काव्य-संसार में मानो अशरीरी भाव हवा में उड़ते हैं । प्रकृति और नारी दोनों के ही चित्रण में वस्तु की रेखाएँ, आकार उभरते नहीं हैं । लाज, मादकता, आलस, शिथिलता, अँगड़ाई, नीद, सपने—इनकी भरमार है । जो कुछ दिखाई देता है, धुँधला और अस्पष्ट ।

शशि मुख पर धूँधट डाले ।

अंचल में दीप छिपाये

जीवन की गोधूली में

कौतूहल से तुम आये । (आँसू)

एक तो गोधूलि, उस पर धूँधट से ढका हुआ मुख, दीप आँचल के भीतर; मानो इतना धुँधलापन काफी न हो, मूर्ति की तुलना की गई है अमूर्त कौतूहल से ।

ऊषा सी आँखों में कितनी

मादकता भरी ललाई है ।

कहता दिगन्त से मलय पवन

प्राची की लाजभरी चितवन—

है रात घूम आई मधुवन,

यह आलस की अँगड़ाई है । (लहर, पृ. २०)

मादकता, आलस्य, लाज, अँगड़ाई—निष्क्रिय सौन्दर्य-पूजा के सारे उपकरण एक जगह समेट लिए गए हैं । देवसेना के प्रसिद्ध गीत आह ! वेदना मिली विदाई में—

मेरी यात्रा पर लेती थी—

नीरवता अनन्त अँगड़ाई । (स्कंदगुप्त)

यात्रा पर नीरवता अँगड़ाई लेती थी । लगता है, सचमुच छायावाद स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह है ।

तुम कनक किरण के अन्तराल में

लुक छिप कर आते हो क्यों ? ...

हे लाज भरे सौन्दर्य बता दो

मौन बने रहते हो क्यों ? (चन्द्रगुप्त)

शशिमुख पर धूँधट डालने के बदले कनक-किरण के अन्तराल से लुक-छिपकर आना । लाजभरा सौन्दर्य—अपने मौन बने रहने का उत्तर क्या दे ? एक विशेष स्थिति, विशेष प्रकार का सौन्दर्य, एक विशेष भावात्मक प्रतिक्रिया, उसी की आवृत्ति, प्रकृति पर उसी का आरोप । प्रसाद से सहानुभूति होने लगती है । कही गहरा धक्का लगा है । उस अनुभूति से उबर नहीं पाते, उसी में डूबे रहने में सुख मिलता है ।

जगीं वनस्पतियाँ अलसाईं ...

(कामायनी, अष्टम संस्करण, पृ. २३)

जलधि लहरियों की अँगड़ाई ... (उप.)

अलस चेतना की आँखें ... (उप., पृ. ३५)

चेतना शिथिल सी होती है... (उप., पृ. ७०)

चेतना थक सी रही तब... (उप., पृ. २१६)

लेती ढीली सी भरी साँस... (उप., पृ. २३४)

कोमल किसलय के अँचल में

नहीं लतिका ज्यो छिपती सी... (उप., पृ. ६८)

नीरव निशीथ मे लतिका सी... (उप., पृ. ६८)

प्रसाद जब चेतना के थकने और शिथिल होने की बात करते हैं तब उनके सामने—निराला की तरह—जीवन-संग्राम में थके हुए योद्धा का चित्र नहीं होता; यह शिथिलता आलस्य और निष्क्रियता से संबद्ध है। यह अलस शिथिल चेतना स्वप्नों के छायालोक में विचरण करती है। प्रसाद का स्वप्न-संसार 'छायावाद' नाम सार्थक करता है। महादेवी वर्मा का अमूर्त भाव-संसार प्रसाद के छायालोक के आधार पर ही रचा गया है।

पंत के जिस काव्य ने उन्हें लोकप्रिय बनाया, उसमें प्रकृति उतनी अस्पष्ट नहीं है जितनी प्रसाद-काव्य में। यही नहीं कि विभिन्न वस्तुएँ रूपरेखा, आकार आदि में स्पष्ट हैं, पंत की प्रकृति पहचानी जा सकती है कि वह पार्वतीय है। वाद को ग्राम्या की रचनाओं में उसकी अवधी (या मैदानी) विशेषता भी पहचानी जा सकती है।

मेखलाकार पर्वत अपार

अपने सहस्र दृग सुमन फाड़,

अवलोक रहा है वार-वार

नीचे जल में निज महाकार,

जिसके चरणों में पला ताल

दर्पण-सा फैला है विशाल !

यह प्रकृति सम्बन्धी कल्पना नहीं, वास्तविक प्रकृति है। प्रकृति की वास्तविकता के साथ भाषा और छंद में ओज है जिसकी प्रतिध्वनि मेरे नगपति मेरे विशाल जैसी कविताओं में सुनाई देती है। इस प्रकृति-चित्रण में उपदेश, नैतिकता, मानवीय भावनाओं का आरोप आरंभ से है, वाद को वह और बढ़ता गया, पंत के प्रकृति-काव्य को कमजोर बनाता गया। प्रसाद में प्रकृति-चित्र यदि घुँघले हैं तो कम-से-कम भावों का अभाव नहीं है। ग्राम्या, पल्लव को छोड़कर अनेक कमजोर रचनाओं में पंत प्रकृति सम्बन्धी धारणाएँ दोहराते हैं, भाव और रूप दोनों का अभाव रहता है। पंत अपनी प्रकृति को अत्यन्त सुरक्षित स्थान से देखते हैं, प्रकृति विस्मय या उल्लास उत्पन्न करती है, उसके कर्कश, उग्र, भयावह रूप उनकी आँखों से ओझल रहते हैं।

प्रसाद के भावबोध में समरसता नहीं है। वह अलस चाँदनी में प्रकृति की मादक छवि निहारते हैं तो दिन की तेज धूप में लू के झोंकों से हिलता हुआ शाल्मली वृक्ष भी देखते हैं :

की काव्यभाषा पल्लवकाल में व्रजभाषा से काफी प्रभावित है; ग्राम्या में वह फिर बोलचाल की भाषा की मिठास से सरस होती है। परवर्ती काव्य में वह व्रज तथा लोकभाषा से बहुत दूर हट गई है।

आँधी संग्रह में प्रसाद की एक कहानी है 'ग्रामगीत'। उसमें यह गीत सुनाई देता है :

वरजोरी वसे हो नयनवाँ मे ।
 अपने बाबा की बारी दुनारी
 खेलत रहली अँगनवाँ मे ।
 ई कुल बतियाँ कवों नही जनली,
 देखली कवों ने सपनवा मे ।
 मुरि मुसुक्पाई पद्मो कछु टोना,
 गारी दियो किधों मनवा मे ।
 ढीठ ! बिसारे बिसरत नाहीं
 कैसे वसूँ जाय बनवा मे,
 वरजोरी वसे हो नयनवाँ मे ।

इस तरह का लोकसंगीत प्रसाद को भी प्रिय था। हिंदी काव्य-भाषा की यह समस्या है कि उसे कैसे लोकभाषा के नजदीक लाएँ, लोकभाषा के तत्त्वों से कैसे उसे नई शक्ति दें। प्रसाद के गीतों पर लोकभाषा, लोकधुनों का हल्का प्रभाव है लेकिन ऐसा प्रभाव है, इससे इनकार नहीं किया जा सकता।

मेरी आँखों की पुतली में

तू बन कर प्रान गमा जा रे ! (तहर)

यह वनक लोकगीतों की है। सब ठाठ पड़ा रह जायेगा जब लाव चलेगा बंजारा !

यथार्थान्मुख और यथार्थ-विभुष दोनों तरह की गाराएँ छायावादी साहित्य में हैं। वे भावबोध, विचारधारा और कला—तीनों जगह अपना प्रभाव दिखाती हैं। उनकी जड़ें सामाजिक और सांस्कृतिक परिवेश में हैं। निराला के व्यक्तित्व में जो अन्तर्विरोध बहुत तीक्ष्ण रूप में उभरकर सामने आते हैं, वे मुँदे-ढक्के रूप में अन्य कवियों में भी हैं। समर्थ साहित्य अन्तर्विरोधों को पार करता हुआ विकसित होता है। जिसे इस बात का पता नहीं कि उसकी भाषा लोकभाषा ने कितना कटी हुई है, वह अन्तर्विरोधों का सामना क्या करेगा, भाषा का विकास क्या करेगा ?

छायावादी कवि प्रतिभाशाली थे किंतु इनकी प्रतिभा अपना विशेष चमत्कार तब दिखाती है जब वह यथार्थ जीवन से कतराती नहीं है, स्वाधीनता-आंदोलन को नजदीक से देखती है, किसान संगठन की आवश्यकता महसूस करती है, सामाजिक क्रान्ति की आकांक्षाओं को प्रतिबिम्बित करती है। निराला की साम्राज्य-विरोधी चेतना अत्यन्त प्रखर है, उनके किसान संस्कार प्रबल हैं, वह तुलसीदास से लेकर अय्य के लोकगीतों तक से अपनी भाषा, ध्वनि-प्रवाह और कला के उपकरण जुटाते हैं, जीवन-संघर्ष में करारी चोटे खाकर तटस्थ निस्संग दृष्टि से सत्य को देखकर जो

साहित्य उन्होंने रचा, वह छायालोक का साहित्य नहीं, यथार्थ जीवन का साहित्य है। निराला के व्यक्तित्व की विशेषताएँ उनके युग की विशेषताओं से मिल गई हैं। वह युग से लेते ही नहीं, रचनाकार हैं, उसे देते भी हैं। उनकी कला में हिंदी गद्य और काव्य का बहुत-सा भावी विकास छिपा हुआ है।

स्वाधीनता-प्राप्ति के बाद दूसरे छायावादी कवियों के साहित्य में जैसे दिशा-परिवर्तन हुए, उनसे निराला-काव्य की तुलना करें तो पता चलेगा कि जो व्यक्तित्व सबसे ज्यादा विघटित मालूम होता था, वही अपने युग का प्रतिनिधित्व करने वाला सबसे धीर, प्रशान्त, अविघटित व्यक्तित्व भी है। निराला के साहित्य की अनेक विशेषताएँ उनके युग की सामान्य विशेषताएँ हैं। उनकी अपूर्व ऊर्जा, मेधा का प्रखर प्रकाश, अनुपम भावशक्ति, उदात्त ध्वनि-प्रवाह, लोकसंगीत का माधुर्य, व्यंग्य की वक्रता—उनकी प्रतिभा की अपनी देन हैं।

[4]

जैसे शेक्सपियर और मिल्टन के बाद शेली, कीट्स और बायरन का युग अंग्रेजी-काव्य का सबसे रचनात्मक, सबसे प्रगतिशील युग है, वैसे ही तुलसीदास और सूरदास के युग के बाद प्रसाद-निराला-पंत का युग सबसे रचनात्मक, सबसे प्रगतिशील युग है। शेक्सपियर और मिल्टन के युग में अंग्रेजी-भाषी जनता एक महाजाति के रूप में संगठित हुई; उसके जातीय अभ्युदय के युग का नाम है रिनैसंस। सामन्ती युग के जनपदों का अलगाव दूर हुआ; व्यापार और विनिमय के विकास के साथ नये वर्ग संगठित हुए, पुरानी वर्ण-व्यवस्था टूटी। व्यापारी वर्ग, मध्य वर्ग और किसानों ने मिलकर—इंग्लैंड के गृहयुद्ध के रूप में—यूरोप की पहली सामन्त-विरोधी क्रांति सम्पन्न की। इस क्रांति की देन है मिल्टन जो प्रजातंत्र के विनाश के बाद भी पराजय स्वीकार नहीं करता।

तुलसीदास और सूरदास के युग में जनपदों का अलगाव दूर होता है, व्यापार की मंडियों के रूप में बड़े-बड़े नगरों का विकास होता है। राजभाषा फारसी है; हिंदीभाषी जनता की अपनी जातीय भाषा के विकास में यह बहुत बड़ी बाधा है। फिर भी ब्रजभाषा का साहित्य ब्रज जनपद के बाहर दूर-दूर तक लोकप्रिय होता है। तुलसीदास ब्रज और अवधी दोनों भाषाओं में लिखते हैं, उनका 'रामचरितमानस' ब्रज-अवध के अलावा अनेक पूर्वी-पश्चिमी जनपदों में पढ़ा और सुना जाता है। जैसे शेक्सपियर के नाटक अंग्रेजी-भाषी जाति की श्रेष्ठ उपलब्धि है, वैसे ही 'रामचरितमानस' हिंदीभाषी जाति की श्रेष्ठ साहित्यिक उपलब्धि है। यूरोप से भिन्न भारत एक बहुजातीय राष्ट्र के रूप में विकसित होता है; तुलसीदास जिस तरह हिंदी-भाषी प्रदेश के बाहर पढ़े जाते रहे हैं, उस तरह यूरोप में शेक्सपियर नहीं पढ़ा जाता रहा।

अठारहवीं सदी के अन्त में ब्रिटेन में औद्योगिक क्रांति हुई। अर्थतंत्र में छोटे पैमाने के उत्पादन का विनाश आरम्भ हुआ; कल-कारखानों में श्रमिक द्वारा नये

तरीके से उत्पादन शुरू हुआ। देश के अर्थतंत्र में जो सामन्ती अवशेष थे, वे खत्म हुए। औद्योगिक क्रांति से आर्थिक प्रभुसत्ता भू-स्वामी वर्ग के हाथ से छिन गई—पूरी तरह नहीं, आंशिक रूप में—किंतु उन्नीसवीं सदी के पूर्वार्द्ध में राजनीतिक प्रभुसत्ता उसी के हाथ में बनी रही।

इस बीच फ्रांस में—यूरोप की दूसरी सामन्त-विरोधी क्रांति सम्पन्न होती है। इसका गहरा असर ब्रिटेन के रोमांटिक कवियों पर पड़ता है। औद्योगिक क्रांति से उत्पन्न नवीन सामाजिक परिस्थितियों में—फ्रांसीसी राज्यक्रांति से उत्पन्न उग्र विचारधारात्मक संघर्ष की नवीन सांस्कृतिक परिस्थितियों में—जो साहित्य रचा जाता है, उसका नाम है रोमांटिक साहित्य। यह साहित्य कलात्मक स्तर पर रीति-वादी काव्य को परास्त करता है, आलोचना में यूरोपीय रीतिवाद के आदिगुरु अरस्तू की प्रभुसत्ता का ध्वंस कर देता है, जातीय अभ्युत्थान के महान् लेखकों शेक्सपियर और मिल्टन से अपना सम्बन्ध जोड़ता है।

भारत में दूसरे महायुद्ध के बाद—यूरोप की तीसरी सामन्त-विरोधी क्रांति, श्रमिक वर्ग के नेतृत्व में सम्पन्न होने वाली, समाजवाद की ओर अग्रसर, रूसी राज्य-क्रांति के बाद—स्वाधीनता-आंदोलन के नवीन अभ्युत्थान के युग में जो साहित्य रचा जाता है, वह छायावाद है। हिंदी-भाषी जाति अंग्रेज जाति की तरह स्वतंत्र नहीं है। वह विभिन्न जनपदों, अकसर विभाजित जनपदों में बँटी हुई है—आधा भोजपुरी क्षेत्र बिहार में, आधा संयुक्त प्रान्त में। उसकी भाषा हिंदी-उर्दू दो साहित्यिक अथवा शिष्ट रूपों में बँटी हुई है। १८५७ की स्वाधीनता-संग्राम-भूमि—हिंदीभाषी प्रदेश—पर अंग्रेजों की विशेष कृपा रही। सामन्ती अवशेषों के साथ रीतिवादी धारा ने अंग्रेजी राज में नया जीवन पाया। छायावादी कवियों में प्रसाद और निराला को पूरी स्कूली शिक्षा भी नहीं मिली; केवल पंत इण्टर तक पहुँचे थे, विश्वविद्यालय की शिक्षा उन्हें भी नहीं मिली। विश्वविद्यालयीय शिक्षा प्राप्त अध्यापक-साहित्यकारों में महादेवी वर्मा अन्यतम हैं।

छायावादी कवियों ने शिक्षित मध्यवर्ग के काव्यबोध में भारी परिवर्तन किया। रीतिवादी काव्य में रूप-रस-गंध का संसार सीमित, रुढ़िबद्ध और निर्जीव हो गया था। छायावादी काव्य में प्रकृति और मनुष्य के पार्थिव, मांसल सौंदर्य का नया उद्घाटन हुआ। छायावादी काव्य नये रीति-विरोधी गोचर सौंदर्य का काव्य है। उसका मूर्तिविधान रूप-रस-गंध के संसार की इस नई पहचान का ही परिणाम है। छायावादी काव्य मनुष्य के नवीन उन्मुक्त भावलोक का साहित्य है। रीति-वादी भावरुद्ध काव्य संसार की सीमाएँ तोड़कर, व्यक्ति के महत्त्व की घोषणा करते हुए, छायावादी कवियों ने हिंदी कविता को नयी भावराशि से समृद्ध किया। यह भावराशि एक ओर भावुकता को छूती है और कमजोर है, दूसरी ओर उसमें भावगाम्भीर्य है, वह अप्रतिहत भावशक्ति से संचालित भी है।

दार्शनिक चिंतन की दृष्टि से तुलसीदास के बाद का यह सबसे समृद्ध युग है। छायावाद का कोई एक निश्चित व्यवस्थित दर्शन नहीं है—इंग्लैंड के रोमांटिक

कवियों का भी नहीं है। छायावादी कवि रहस्यवाद से नाता जोड़ते हैं किंतु उनकी व्याख्याएं अलग-अलग हैं। जिस व्याख्या को एक कवि स्वीकार करता है, उसके अनुरूप ही सर्वत्र उसके दार्शनिक विचारों की अभिव्यक्ति हो, यह आवश्यक नहीं। जहाँ व्याख्याएं परस्पर-विरोधी हों; वहाँ दार्शनिक ऊहापोह का कहना ही क्या। एक बात निश्चित है कि छायावाद में सांसारिकता की ओर उन्मुख प्रबल भाव-धारा ही नहीं, विचारधारा भी है। छायावाद की श्रेष्ठ उपलब्धि रहस्यवादी आनन्द का काव्य नहीं, शोकानुभूति का काव्य है। भवभूति के नाटकों, तुलसीदास की 'विनयपत्रिका' और 'कवितावली' के बाद ओजमिश्रित करुणा की श्रेष्ठ अभिव्यक्ति इस युग के काव्य में हुई है।

छायावाद रीतिमुक्त कल्पना का काव्य है। मनुष्य की मानसिक क्षमताओं में कल्पनाशक्ति का महत्त्वपूर्ण स्थान है। यह कल्पनाशक्ति सुधारवादी, मिथ्या नैतिकतावादी कवियों में जड़ हो गई थी; उपयोगितावाद की जंजीरें उसे सक्रिय न होने देती थी। रीतिवादी कवियों में द्रष्टा की कल्पना नहीं, चमत्कारवादियों की गिरहवाजी थी। छायावादी कवियों की कल्पना एक ओर अपारिध्व छायालोक में घूमती है, दूसरी ओर वह यथार्थ का घनीभूत अनुभव भी प्रस्तुत करती है, काव्य में वह स्वप्नाविष्ट कवि-दृष्टि का चमत्कार दिखाती है।

छायावाद आत्मगत अनुभूतियों का साहित्य माना जाता है किन्तु सामाजिक-सांस्कृतिक परिवेश के प्रति उसमें जैसी सजगता है, वैसी पूर्ववर्ती, परवर्ती काव्य में कम है। आत्मगत अनुभूति, व्यक्तिगत जीवन पर निर्भर भावोद्गार लिरिक-काव्य की विशेषताएँ हैं। छायावाद में लिरिक-काव्य सबसे अधिक महादेवी वर्मा ने लिखा, फिर पंत ने। प्रसाद ने नाटक लिखे, छायावाद का श्रेष्ठ महाकाव्य कामायनी लिखा। ये लिरिक साहित्य के उदाहरण नहीं हैं। निराला ने 'राम की शक्तिपूजा' और 'तुलसीदास' जैसी प्रबन्ध कविताएँ लिखी। प्रसाद और निराला दोनों आत्मगत अनुभवों को नाटकीय रूप देना जानते हैं। यह नाटकीयता निराला के गीतों में भी है। इसलिए छायावाद के लिरिक पक्ष को उसका एकमात्र पक्ष न मानना चाहिए।

छायावाद नए सामन्त-विरोधी मानवमूल्यों की प्रतिष्ठा का साहित्य है, जाति-प्रथा और साम्प्रदायिक विद्वेष से विभाजित समाज में वह मानवीय एकता की पुकार का साहित्य है। वह बाह्य जगत् के अन्तर्विरोधों को उजागर करता है, साथ ही मनुष्य के अन्तर्जगत् के नए रहस्य भी उद्घाटित करता है। मनोवैज्ञानिक छान-बीन की दृष्टि से छायावादी साहित्य अत्यन्त समृद्ध है।

छायावाद निरन्तर और नवीन प्रयोगशीलता का साहित्य है। नए-नए काव्य-रूप, नया छन्द-विधान, नई प्रबन्ध-पटुता, अनेक प्रकार की शैलियों का व्यवहार इस साहित्य की विशेषता है। यह प्रयोगशीलता नवीनता या मौलिकता का प्रदर्शन नहीं है। कलात्मक प्रयोग नए अनुभवों को व्यक्त करने की समस्याओं से जुड़े हुए हैं। विशेष रूप से ध्वनि-प्रवाह सम्बन्धी करिश्मे जैसे यहाँ हैं, वैसे शेष हिन्दी काव्य

में—एक ही युग के काव्य में—कम हैं। छायावादी कवियों ने पद्य के साथ गद्य भी लिखा। रीतिवादी और गाँधीवादी कवि गद्य-लेखन में इनका मुकाबला नहीं कर सकते। इनके आलोचनात्मक निबन्ध पुरानी स्थापनाओं को दोहराने या उनकी नई व्याख्या करने के बदले कवियों के अपने रचना सम्बन्धी अनुभवों से समृद्ध हैं। रीति-मुक्त हिन्दी आलोचना नवीन साहित्य-निर्माण के साथ आगे बढ़ती है। प्रेमचन्द को छोड़कर इनके नाटको और कथा-साहित्य का गद्य उस युग का श्रेष्ठ कलात्मक गद्य है। पद्य की तरह गद्य में शैलीगत विविधता है; गद्य-पद्य दोनों में तर्कयोजना के अतिरिक्त ये लेखक संरचना सम्बन्धी स्थापत्यबोध, साहित्य के निर्माण-सौन्दर्य के प्रति अपनी सजगता का परिचय देते हैं। गद्य और पद्य दोनों में इन्होंने हिन्दी की अभिव्यंजना शक्ति का नवीन विकास किया।

संस्कृत बाङ्मय से लेकर हिन्दी के पुराने कवियों तक की सांस्कृतिक विरासत के प्रतिनिधि ये छायावादी कवि हैं। इस विरासत से और लोग भी परिचित थे किन्तु उसका अनुसरण मात्र नहीं, रचनात्मक विकास छायावाद की विशेषता है। अन्य भाषाओं में, विशेष रूप से बँगला में, जो नया साहित्य रचा जा रहा था, उससे ये परिचित थे, न्यूनाधिक मात्रा में प्रभावित थे। नवीन साहित्य के अलावा निराला बँगला के पुराने साहित्य के भी अध्ययनशील प्रेमी थे। उनका परिचय उर्दू और अंग्रेजी साहित्य से भी था। देश-विदेश की अनेक सांस्कृतिक धाराएँ छायावादी साहित्य में आकर मिलती हैं। इन धाराओं के मिलने से उसका जातीय और राष्ट्रीय रूप नष्ट नहीं होता, और भी विकसित होता है।

इन छायावादी कवियों में परस्पर विरोध भी था, कही व्यक्तिगत, कही वस्तुगत। जहाँ साहित्यिक प्रतिद्वन्द्विता में श्रेष्ठ बनने की महत्त्वाकांक्षा है, वहाँ विरोध व्यक्तिगत है, किन्तु यह स्मरण रखना उचित है कि छायावादी कवियों की विचारधारा, भावबोध और कलात्मक क्षमता में बड़ा अन्तर है। कुछ ऐसे हैं जिनकी राजनीतिक चेतना प्रखर है, कुछ ऐसे हैं जिनकी राजनीतिक चेतना मन्द है। कुछ किसान जीवन से निकट रूप में सम्बद्ध हैं, कुछ उससे विच्छिन्न हैं। कुछ ऐसे हैं जो भावोच्छ्वासमात्र से सन्तुष्ट नहीं हैं, साहित्य में मेघा का चमत्कार देखना चाहते हैं, कुछ ऐसे हैं जिनकी भावशक्ति क्षीण है, विचारशक्ति और भी जीर्ण है। भाषा की परख, कलात्मक क्षमता, जीवन-संघर्ष के अपने-अपने अनुभव एक-से नहीं हैं; इसलिए मतभेद की ही नहीं, परस्पर विरोध और वाद-विवाद की गुंजाइश भी थी। ऐसे विरोध और वाद-विवाद का आधार वस्तुगत है और साहित्य में वह वाछनीय है, भले ही वह व्यक्तिगत रागद्वेष से सदैव मुक्त न हो। छायावादी कवियों का मूल्यांकन होगा तो उनकी कलात्मक क्षमता और रचनात्मक उपलब्धि का भेद भी सामने आएगा। इस भेद के बारे में मतभेद की गुंजाइश है किन्तु इससे यह न समझना चाहिए कि किसी एक को उठाने और दूसरों को गिराने के लिए साहित्य का विवेचन किया गया है। उसके लिए इतना परिश्रम करना आवश्यक नहीं। कुछ दिन में यह काम इतिहास स्वयं कर देता है। किन्तु जो काम इतिहास

नहीं करता, वह साहित्य के मर्म को उद्घाटित करना है। यह काम आलोचकों का है। कोई आलोचक यह दावा नहीं कर सकता कि उसने जो कुछ समझा है, वह सब सही है या साहित्य की समझ उसमें पूर्ण विकसित होने के बाद औरों के लिए निर्वाण को प्राप्त हो गई है।

जहाँ कवियों ने अपने बारे में कुछ लिखा है, अपने काव्य का मूल्यांकन प्रस्तुत किया है, आलोचकों का कर्तव्य है कि उस पर ध्यान दें। निराला ने अपने बारे में जो कुछ लिखा है, उसकी चर्चा पहले हो चुकी है। प्रसाद और महादेवी वर्मा ने अपना मूल्यांकन नहीं किया। पंत ने अपने काव्य पर अनेक स्थानों में विशद प्रकाश डाला है। विशेष रूप से छायावाद : पुनर्मूल्यांकन में उन्होंने भारतीय साहित्य के परिप्रेक्ष्य में अपना महत्त्वपूर्ण मूल्यांकन किया है। साथ ही अन्य कवियों पर भी मत प्रकट किया है।

कालिदास के बाद के समस्त भारतीय साहित्य पर दृष्टिपात करते हुए उन्होंने लिखा है, “भारतीय सांस्कृतिक परम्परा में कालिदास-से महाकवि हुए हैं, पर भारतीय दार्शनिक परम्परा में ऐसा सौन्दर्य-मण्डित, ज्योति-संवृत कवि अभी तक एकमात्र निराला ही मिले हैं—यह उनके कृतित्व की पर्याप्त विजय है।” (पृ. ७०) ऐसी उदारता बंदनीय है जिसमें तुलसीदास समेत समस्त दार्शनिक काव्य-परम्परा निराला के सामने हेठी दिखाई देती है। अवश्य ही निराला छायावादी युग के एकमात्र दार्शनिक कवि नहीं हैं। वास्तव में दार्शनिक कवि होना एक बात है, सत्य के दर्शन करना दूसरी बात है।

पंत ने लिखा है : “वास्तव में, दर्शनज्ञ या दर्शनों से प्रभावित कवि तो प्रसाद जी तथा निराला जी, रहे हैं। एक शैवागम से, दूसरे वेदान्त से, और दोनों का दर्शन-बोध मूल्य की दृष्टि से उनके काव्य की परिसीमा बन गया है। मैंने तो जो कुछ भी वैचारिक या बौद्धिक तत्त्व ग्रहण किए हैं, वे भावनात्मक दृष्टि से, क्योंकि मेरी भावना अन्तर्मुखी न होकर जीवनोन्मुखी या वस्तुन्मुखी रही है।” (पृ. ७४)

वास्तव में तुलसीदास का दृष्टिकोण मध्ययुगीन रहा है; उस दार्शनिक परंपरा में कालिदास के बाद निराला श्रेष्ठ दार्शनिक कवि लगें तो आश्चर्य नहीं। किंतु उनका दर्शनबोध उनके काव्य की परिसीमा है, वह जीवनोन्मुखी नहीं है, यह ध्यान में रखना चाहिए। मध्ययुगीन दर्शन से बँधे रहने का दोष रवीन्द्रनाथ ठाकुर में भी है। पंत ने उनके बारे में लिखा है कि “उनका भावना तत्त्व आधुनिक या नवीन न होकर वही वैष्णवयुग की प्रेम-साधना का भावतत्त्व है... रवीन्द्र के गीतों में नये युग-हृदय की भावना-स्फूर्ति को, नये युग के निर्माण-उन्मेष तथा कर्म-सौन्दर्य को, तथा नये प्रेम मूल्य में परिणत तत्त्व को वाणी नहीं मिल सकी है।” (पृ. ८०-८१)

वर्तमान युग में केवल अरविन्द घोष ऐसे कवि-दार्शनिक हैं जिन्होंने “भारतीय चेतना एवं मानस चैतन्य को मध्ययुगीन दार्शनिक जटिलताओं से मुक्त कर तथा उसका सन्तों की जीवन-घातक निषेध-वर्जनाओं से उद्धार कर उसका समग्र रूप से

नवीन सम्कार किया। वह नि मन्देह नये अन्तश्चैतन्य के प्रतिनिधि, महापुरुष तथा सत्यद्रष्टा है।" (पृ. ८१)

अन्तश्चैतन्य के प्रतिनिधि कवि और सत्यद्रष्टा पत भी है। लोग उन्हें अरविन्द का अनुयायी समझते हैं, यह गलत है। उनका विकास स्वतंत्र रूप से हुआ है। उन्होंने स्पष्ट लिखा है, "मुझे स्वयं ही पल्लव के बाद। क स्वतन्त्र व्यापक अन्तर्दृष्टि जीवन, मन तथा आत्मा सम्बन्धी मान्यताओं को निरखने-परखने के लिए मिल गई थी" (पृ. ८१)। स्वभावतः अरविन्द के सत्य-दर्शन और पत की सूक्ष्म आध्यात्मिक अनुभूति में अंतर है और कुल मिलाकर योगी अरविन्द की देन क्या है? यदि यूरोप के विकासवाद को उनके दर्शन से निकाल दिया जाय तो उसमें पुराने भारतीय दर्शन की आवृत्ति के अलावा बचेगा क्या? पत कहते हैं—

"वास्तव में, विकासवाद के सिद्धांत को छोड़कर जिसमें वह पश्चिमी विकासवाद को महत्त्वपूर्ण रूप दे सके हैं, श्री अरविन्द दर्शन केवल भारतीय औपनिषदिक चैतन्य का ही युग-अनुरूप दार्शनिक मूल्यावन है, जिसका स्वतंत्र बोध मुझे ज्योत्स्ना और युगवाणी काल में हो चुका था।" (पृ. ७६)

स्वभावतः पुराने दार्शनिक चिंतन की व्याख्या करने वाले अरविन्द के जीवन-दर्शन और पत के सत्य-दर्शन में अंतर है।

"श्री अरविन्द जीवन को जड़ के ऊपर की एक स्थिति भर मानते हैं। उनके अनुसार, जो प्राचीन भारतीय दृष्टिकोण भी है—जड़ से जीवन, जीवन से मन का विकास हुआ है... उनकी साधना-पद्धति मध्ययुगीन दृष्टि से आत्ममुक्ति सम्बन्धी न होने पर भी उस प्रकार की नहीं है, जिसे मैं सामाजिक यथार्थ के विकास के पथ से संतुलित विश्व-जीवन के लिए सामूहिक मुक्ति की दृष्टि कहता हूँ।" (पृ. ७८)

प्राचीन भारतीय दृष्टिकोण से अरविन्द को छुटकारा नहीं मिलता। संतुलित विश्वजीवन के लिए मुक्ति की जो दृष्टि चाहिए, वह उनके पास नहीं है। अरविन्द के विपरीत—अपनी इस सत्यदृष्टि को सम्पन्न बनाने के लिए मैंने अपने युग की सभी प्रकार की आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, दार्शनिक एवं वैज्ञानिक विचारधाराओं से अपने प्रयोजन के तत्त्वों को ग्रहण एवं आत्मसात करने का प्रयत्न किया है।" (पृ. ८६)

स्पष्ट है कि अरविन्द घोष के जीवन दर्शन में जो खामियाँ हैं उन्हें पत ने दूर किया है। उस दर्शन का परिष्कार मात्र किया हो, ऐसी बात नहीं है। पल्लव के बाद उन्हें जो व्यापक जीवनदृष्टि मिली थी, उसे वे निरन्तर विकसित करते रहे हैं। यह जीवनदृष्टि तुलसीदास, वैष्णवकवियों, संतो आदि की जीवन-घातक निषेध वर्जनाओं से मुक्त है, उसमें रवीन्द्रनाथ की तरह वैष्णव युग की प्रेम-साधना की आवृत्ति नहीं है। उसके लिए नहीं कहा जा सकता कि वह नये युग-हृदय की भावना-स्फूर्ति के प्रतिकूल है। उसमें संतुलित विश्वजीवन के लिए वह सामूहिक मुक्ति की दृष्टि है, जो अरविन्द के पास भी नहीं है। प्रसाद और निराला का जिक्र ही क्या, शैवागम और वेदान्त जिनके काव्य की परिसीमा बन गए हैं। विराट्

भारतीय साहित्य और संस्कृति के परिप्रेक्ष्य में अनेक कवियों-दार्शनिकों का यह सर्वेक्षण अपने में मूल्यवान है; वह पंत काव्य का सर्वथा नवीन मूल्यांकन भी प्रस्तुत करता है, यह उसका अतिरिक्त मूल्य है। नि.सन्देह पंत स्वयं अपना मूल्यांकन जिस पद्धति से, जिस स्तर पर प्रस्तुत कर सकते हैं, वह किसी आलोचक के लिए संभव नहीं। कुछ आलोचक तो पुरानी काव्य-दृष्टि से बँधे हुए थे; जो उस दृष्टि में मुक्त थे उनकी “संकीर्ण दृष्टि तथा दलबंदी के कारण, मेरी उस नयी जीवन-दृष्टि तथा काव्य वस्तु का समुचित मूल्यांकन नहीं हो सका।” (पृ. ७६)

इसीलिए मैंने कहा, कवि अपने वारे में क्या कहते हैं, उस पर ध्यान देना आवश्यक है। पंत ने जो कुछ लिखा है, वह दूसरों को गिराने और स्वयं को उठाने के लिए नहीं लिखा। उन्होंने जिस उदारता से औरों के वारे में लिखा है, उससे कुछ अधिक उदारता से अपने वारे में लिखा है। इसमें बुराई क्या है? साहित्य में किसी कवि का मूल्यांकन न हो तो क्या वह चुपचाप बैठा रहे? हिंदी साहित्य में जो काम कोई आलोचक नहीं कर सका, उसे पंत ने पूरा किया है। इसके लिए हमें उनका कृतज्ञ होना चाहिए। उन्होंने पहली बार अपना समुचित मूल्यांकन प्रस्तुत किया है; जो मूल्यांकन समुचित है, वह उचित भी हो, यह आवश्यक नहीं। इससे उसके मूल्य में कोई कमी नहीं आती। छायावाद : पुनर्मूल्यांकन पंत की ऐतिहासिक कृति है और छायावादी युग के अन्तर्विरोधों को समझने के लिए उसका महत्त्व असंदिग्ध है।

परिशिष्ट

(पुस्तक-सूची)

- परिमल—गंगा पुस्तक माला, लखनऊ; अष्टमावृत्ति, १९६०
गीतिका—भारती भंडार, इलाहाबाद; प्रथम संस्करण, १९३६
अनामिका—उप.; प्रथम संस्करण, १९३८
तुलसीदास—उप.; तृतीय संस्करण, १९४२
अणिमा—युग मंदिर, उन्नाव; प्रथम संस्करण, १९४३
वैला—निरूपमा प्रकाशन, प्रयाग; नवीन संस्करण, १९६२
नये पत्ते—उप.; उप., १९६२
अर्चना—कलामंदिर, प्रयाग; प्रथम संस्करण, १९५०
आराधना—साहित्यकार संसद्; प्रथम संस्करण, १९५३
गीतगुंज—हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी; द्वितीय संस्करण, १९५६
सांध्य काकली—वसुमती, इलाहाबाद; प्रथम संस्करण, १९६६
कुकुरमुत्ता—युग मंदिर, उन्नाव; प्रथम संस्करण, १९४२
रामायण—(विनय काण्ड)—राष्ट्रभाषा विद्यालय, काशी; प्रथम संस्करण, १९४८
अप्सरा—गंगा पुस्तक माला, लखनऊ; सातवी आवृत्ति, १९६०
अलका—उप., दसवी आवृत्ति, १९६१
निरूपमा—भारती भंडार, प्रयाग; प्रथम संस्करण, १९३६
प्रभावती—किताब महल, प्रयाग; चतुर्थ संस्करण, १९५३
छोटी की पकड़—उप., प्रथम संस्करण, १९४६
काले काननामे—हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, काशी; १९६०
कुल्लीभाट—गंगा पुस्तक माला, लखनऊ; पांचवी आवृत्ति, १९६१
विल्लेसुर बकरिहा—किताब महल, प्रयाग; नवीन संस्करण, १९५८
लिली—गंगा पुस्तकमाला, लखनऊ; सातवी आवृत्ति, १९६१
सुकुल की बीबी—भारती भंडार, प्रयाग; तृतीय संस्करण, १९५५
चतुरी चमार—किताब महल, इलाहाबाद; १९५७
रवीन्द्र कविता-कानन—हिंदी प्रचारक पुस्तकालय, काशी; १९५४
प्रबन्ध पद्म—गंगा पुस्तक माला, लखनऊ; प्रथम संस्करण, १९३४
प्रबन्ध प्रतिमा—भारती भंडार, प्रयाग; प्रथम संस्करण, १९४०
चावुक—कला मन्दिर, प्रयाग; प्रथम संस्करण, (प्रकाशन वर्ष अप्रकाशित)
चयन—कल्याणदास एण्ड ब्रदर्स; वाराणसी; प्रथम संस्करण, १९५७
संग्रह—निरूपमा प्रकाशन, प्रयाग; १९६२

